

Antonio Fernández Alba



UNIVERSIDAD POLITECNICA DE MADRID



**EN LAS GRADAS  
DE EPIDAURO**  
Apuntes escritos de  
la arquitectura consagrada

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE MADRID	
E. T. S. ARQUITECTURA	
BIBLIOTECA	
Nº ENTRADA	64581
Nº DOCUMENTO	409953
Nº EJEMPLAR	409957
SIGNATURA	4558.1

***Ediciones Libertarias***

Antonio J. Huerga Murcia, *Editor*

Edita *Ediciones Libertarias*

Gran Vía, 66 - 5º - Despacho 10

Telf.: 91/242 03 86

28013 Madrid

España

© Diseño de Colección *Alberto Corazón*

© *Antonio Fernández Alba*

© *Ediciones Libertarias*

I.S.B.N.: 84-7683-007-6

Depósito Legal: M-39986-1987

Impreso en *Gráficas Iris*

Sorgo, 25-28039 Madrid

*Impreso en España*

## ÍNDICE

### NOTA PREVIA

Presentación. ....	11
--------------------	----

### PRELIMINAR

La arquitectura en una edad de transición. ....	17
---	----

### CAPÍTULO PRIMERO

La arquitectura humillada. ....	27
---------------------------------	----

### CAPÍTULO SEGUNDO

El inconcluso epigrama de la modernidad en arquitectura. ....	45
---	----

### CAPÍTULO TERCERO

De la arquitectura en la ciudad del siglo XXI. ....	91
---	----

### CAPÍTULO CUARTO

El espacio del presente en el pasado. ....	115
--	-----



## **CAPÍTULO QUINTO**

El ornamento de los caballeros. . . . .	131
---	-----

## **UNA FÁBULA A MODO DE EPÍLOGO**

Delito y estuco (Las mariposas del Rokefeller Center). .	149
--	-----



## NOTA PREVIA





## PRESENTACION

*Aproximarse a una síntesis en torno a la arquitectura de la década 1970-1980, no deja de ser un empeño vano. El pensamiento arquitectónico durante este período ha transcurrido en una decidida actitud servil, primero intentando acercarse a una definición y cuantificación de los problemas del espacio dentro de las ciencias exactas y sociales; más tarde intentando recuperar el áura y la gestión simbólica ante el fracaso de las metodologías de diseño, cuyo cometido intentaba resolver la presencia del hombre dentro del espacio contemporáneo en un ámbito cualitativo más allá de los cometidos funcionales de los años 20. El arquitecto en lugar de abandonar el pedestal, se traslada a "la colina de los vientos" (en metáfora de L. Krier), lugar donde poder iniciar y superar la crisis objetiva que encerraban los valores del funcionalismo.*

*Frente a las metodologías científicas no artísticas, se levantaron las insinuaciones de quienes entendían que el mal proyecto, surgía por el equívoco interdisciplinario y la debilidad asumida por el arquitecto, al*

*dejarse inundar su territorio por otros saberes no específicos del arte de construir. Recuperar lo específico-arquitectónico, ha sido durante este período una batalla muy bien secundada por los ejercicios formales de las diferentes "tendencias", las aproximaciones neo-clásicas, y las regresiones postmodernistas. Ante la incapacidad de poder incidir sobre la realidad ambiental desde el discurso objetivo de la forma, los saberes arquitectónicos se repliegan a círculos minoritarios, a recuperar en escuelas y academias, un público de dóciles escolares y singulares usufructuarios. Las muestras de adhesión con que estas manifestaciones han sido recibidas por los pedagogos de la arquitectura, vienen justificadas en gran parte por la dosis de idealismo en sus símbolos formales y por el grado de seducción que el simulacro siempre confiere.*

*El nuevo contenido mesiánico de estas arquitecturas, estará enfocado a indagar el origen de la modernidad, y será la "condición post-moderna" la referencia para la futura especulación formal. Italia polarizaría estas orientaciones con una interpretación de la modernidad evidentemente ecléctica: Despliegue teórico de aproximaciones a la heterodoxia marxista, junto con el intento de integrar las recuperaciones formales de la "Romanidad", fascista-racionalista de los años 30, sin olvidar los efectos ilusorios con los que irrumpía el funcionalismo kitsch de los Estados Unidos. Todos estos elementos servirían de aglutinadores para incorporar tanto en Europa como en U.S.A. a un grupo de ilustradores gráficos y pretendiendo, con tal operación, identificar con un sentido de totalidad el "proyecto moderno de la arquitectura" para la nueva sociedad.*

*Habría que situar en Norteamérica, la corriente complementaria de éstas, orientaciones donde el modelo avanzado de sociedad post-industrial permite expresar con nitidez, las diversas expresiones formales en que se manifiesta el "american way of life". La confusión entre conceptos tan diferenciados como post-industrialismo y post-modernismo, va a permitir a los arquitectos americanos situarse en el centro de la polémica y asumir el papel de la "vanguardia", al mismo tiempo que ser los protagonistas y recuperadores de la tradición de la modernidad arquitectónica, papel en el que nunca habían figurado.*

*La incapacidad de las últimas tendencias para dar respuestas a la espacialidad moderna, parece obviarse por una salida romántica, donde la reaparición de una subjetividad figurada, que pretende edificar la "forma sin rostro", está haciendo patente la impotencia de la arquitectura en los finales del siglo a que nos acercamos. Los signos neorrománticos en que está envuelto el nuevo relato arquitectónico anuncian la pérdida de protagonismo de los valores políticos, sociohistóricos y científicos que caracterizó la década 60-70.*

*En cualquiera de estas tendencias arquitectónicas o visiones planificadoras, no deja de ser elocuente el olvido de la vida y la fractura de la belleza. La arquitectura que por razón de su existencia está relacionada con el arte y la vida, hace patente este vacío, acumulando alrededor del proyecto múltiples datos: confusiones ingenuas, espacios de mediocridad alucinantes y un alto grado de libertad expresiva. Cubrir el vacío de ambas situaciones, vida y belleza, ha sido el esfuerzo de la inteligencia humana, a*

*través de la historia. Cualquier decisión de organizar y formalizar el espacio contemporáneo no debe olvidar que viene ligado a los cambios experimentados en la sociedad que vivimos, la nuestra no es precisamente una sociedad idealista, sino materialista, y la cultura del proyecto arquitectónico refleja con precisión los "trends" de estos mercados.*

*La unificación de una cultura retrasada en el tiempo y decadente en la forma, no parece que pueda llegar a través de la divulgación de una arquitectura de soluciones imaginarias, sino intentando restablecer las relaciones homogéneas entre el hombre y la técnica. La pérdida de la dimensión de la belleza, lleva consigo la adulteración del medio donde el hombre desarrolla su vida, de ahí la necesidad en el control del espacio físico por otros sistemas de organización económica, que las fórmulas de comercio actuales, causantes de la bancarrota estética e intelectual de la arquitectura y la planificación de nuestro tiempo.*

*Los espacios de la arquitectura donde se asientan las sociedades divididas de nuestra época, vienen a ser como reservas marginales, donde la moral ha sido suplantada por los mercados de la equivalencia y el tráfico indiscriminado de la belleza simulada, pretende suplir las demandas simbólicas del hombre cosificado.*

*Estos cinco apuntes escritos de la arquitectura consagrada, insinúan y esbozan de una manera fragmentaria las contradicciones, esfuerzos y esperanzas puestas alrededor del proyecto de la arquitectura para construir el lugar digno de nuestro tiempo. No creo que ofrezca muchas dificultades; el aceptar como válidas cuestiones tan comunes como estas: El hombre de hoy vive en territorios de desencanto.*

*Habita espacios y soporta moradas construidas sin proyecto del lugar, recorre la ciudad sin identificación posible y su biografía discurre alrededor de un vacío miserable.*

*En tiempos donde la aventura de la arquitectura sufré de tanta humillación, no resultará extraño sentarse en las gradas de Epidauro para redescubrir la razón y el ser de los espacios. Como no resultará empresa desdeñable ampliar la "mirada" hacia la materia y reclamar la necesidad de construir el lugar frente al antilugar. Bajando al proscenio, nos será fácil contemplar un paisaje nada tranquilizador de lo que hoy se proyecta y edifica como Arquitectura Consagrada.*

**Antonio Fernández Alba**





## PRELIMINAR

### LA ARQUITECTURA EN UNA EDAD DE TRANSICION

*La arquitectura es producción de una realidad, la creación del medio artificial en el que se desarrolla la vida del hombre; su tarea es la constitución de la cultura como espacio, como realidad física y sensible. Pero la arquitectura es, al mismo tiempo, la expresión y la reflexión de esta realidad, es decir, de la cultura física, y de los conflictos y las esperanzas existenciales que se desarrollan en ella. La articulación de ambos aspectos, de la producción y la representación de la cultura, han conferido históricamente a la arquitectura un lugar privilegiado como coronamiento de las artes, cumbre del conocimiento y expresión álgida del poder. Ya Vitruvio había puesto de manifiesto esta doble característica de la arquitectura y el arquitecto: por una parte ellos reúnen los atributos de un poder máximo, de características demiúrgicas, pues como los demiurgos, el arquitecto impone un orden sobre las cosas y el mundo; mas, por otra parte, el arquitecto reúne también las cualidades del poeta y del filósofo. En la conjunción de ambas actividades la arquitectura ha definido clásicamente su*

*función ordenadora de la vida individual y colectiva. Ella fija funciones, distribuye papeles, organiza el poder y la comunicación social, y crea también un universo de imágenes y de símbolos colectivos.*

*Épocas de cambio y de esperanza han permitido a la arquitectura asumir reflexiva y críticamente su función ordenadora, su trascendencia histórica y cultural. En esta medida su cometido ha podido definir como proyecto global que afecta, a través del diseño concreto, la vida entera. La arquitectura ha adquirido de este modo el sentido de una utopía, la anticipación y proyección de la cultura hacia el futuro.*

*En la cultura moderna, este objetivo civilizador de la arquitectura ha sido desarrollado y cumplido por sus exponentes más álgidos. Lo encontramos en Schinkel, por ejemplo, en su concepción de la arquitectura como expresión sublime de los fines de la cultura, a la vez que instrumento del dominio humano sobre la naturaleza. Esta concepción radical de la arquitectura desempeña un papel fundamental en los pioneros del Movimiento Moderno. Se encuentran claramente formulados en la arquitectura del expressionismo y en la Bauhaus bajo la doble dimensión de la arquitectura como forma simbólica o representación simbólica de un orden ideal, y de la obra de arte total, es decir, la integración de todas las actividades plásticas y vitales humanas en la arquitectura. Un ejemplo moderno y paradigmático de una arquitectura reflexiva en este sentido lo proporciona la obra de Gaudí, a la vez intento de establecer una nueva ordenación e identidad urbana, y expresión de los más elevados valores trascendentes de la existencia y la cultura. Ninguna de las grandes arquitecturas de nuestro siglo hubiera adquirido su significación cul-*

*tural, o más bien la relevancia de un factor determinante de una nueva conciencia histórica y cultural, de no haber integrado bajo tal dimensión simbólica y productivo-organizativa la totalidad de las actividades humanas.*

*En realidad, la arquitectura no ha podido ni puede eximirse nunca de esta multiplicidad de intereses culturales, de incidencias y proyecciones que trascienden con mucho el marco de sus tareas estrictamente formales o compositivas, sin necesidad de traspasar, en cambio, sus propios límites. En la misma experiencia cotidiana de la arquitectura más anónima puede comprobarse en definitiva cómo la mutilación tecnocrática de sus cometidos, o simplemente la unilateralidad o el cinismo gremiales sólo dan por resultado el orden cultural de la corrupción de las formas y la fealdad que hoy configuran la identidad predominante de las ciudades, y frente a la cual el individuo particular comprueba tenazmente la desvalorización progresiva de la vida, el triunfo de la insensibilidad y la mentira, el simple absurdo de la existencia.*

*Sin embargo, en el mundo de hoy constatamos una y otra vez el repliegue, programático o pragmático, de la arquitectura hacia actitudes formalistas, puristas, académicas y defensivamente gremiales. No importa que semejantes posturas se legitimen en nombre de principios conservadores, cínicos o críticos. El hecho significativo es solamente que la arquitectura abandona el proceso de su diseño y producción de la realidad a la reflexión sobre esa realidad misma: sobre el valor objetivo de la arquitectura, sus efectos y sus funciones colectivos. En unos casos se trata simplemente de defender o salvaguardar una*

*identidad estrictamente económica e institucional del arquitecto frente a un contexto económica y políticamente amenazante. En otros, sin embargo, se trata más bien de una decidida reducción del diseño al rigor de la pureza gramatical, la perfección sintáctica y la asepticidad formal. Lo que para los pioneros del Movimiento Moderno y para las vanguardias en general significó la definición de un nuevo estilo —a saber, la determinación de los valores que constituían el contenido y el sentido vital de una nueva edad cultural— se ha convertido en la reproducción académicamente perfecta de un código lingüístico vaciado de todo sentido, de cualquier rasgo de espontaneidad y de toda verdad.*

*En muchas ocasiones, como en el caso de Rossi, Johnson y muchos otros, la nueva arquitectura asume el mismo repertorio formal que inauguró la estética del expresionismo, del constructivismo o del neoplasticismo. Encontramos en muchos de los exponentes agrupados bajo la aleatoria categoría del post-modern los elementos iconográficos y estilísticos de las vanguardias históricas. La precisión virtuosa hasta la pedantería de sus reformulaciones traicionan sin embargo el sentido revolucionario, abierto a la totalidad de la vida y fundamentalmente utópico, o bien expresivo y trágico, que semejantes valores artísticos tenían en sus predecesores. El preciosismo perfeccionista con que los epígonos de la vanguardia tratan de purificar sus hallazgos formales revela al fin y al cabo un principio de decadencia. En otros casos, la rehabilitación acrítica de elementos historicistas, regionalistas o populistas reitera la misma síntesis de un formalismo preciosista y un radical vaciamiento de cualquier contenido vital.*

*Vivimos, qué duda cabe de ello, en un mundo crítico en que la complejidad de los conflictos dificulta las decisiones, y la rapidez de los cambios genera la desorientación y el escepticismo. El formalismo, las actitudes puristas, el repliegue hacia el rigor academicista ofrece, de ello tampoco cabe la menor duda, un cobijo a la arquitectura que ya no puede cobijar al mundo. Por otra parte, la destructividad de la civilización tecnológica ha movilizado universalmente tal grado de angustia que vuelve obsoletos, cuando no simplemente ridículos, los ideales en los que el Movimiento Moderno había basado su optimismo y su impulso cultural emancipador. Al mismo tiempo que la civilización industrial se sumerge en el nihilismo, los problemas estructurales que plantea su desarrollo a un nivel urbano lo mismo que desde un punto de vista psicológico y aun económico, se revelan en gran parte irresolubles.*

*El mundo moderno ha mostrado sin ambigüedades a la arquitectura que el proyecto utópico albergado por ella en el período ascendente de las vanguardias históricas no era más que un sueño, y que su pretensión de elevarse sobre la cultura como factor de ordenación racional y democrática ha desembocado en la cruda realidad de su actual función instrumental y ciega. ¿Quién puede sorprenderse entonces de que la arquitectura se repliegue en actitudes defensivas y se distancie drásticamente de los problemas sociales y políticos, y de la cuestión cultural de nuestro tiempo?*

*En una cierta medida, semejante repliegue no solamente constituye o ha constituido una estrategia necesaria y legítima. Gracias a ese distanciamiento al menos, el pensamiento arquitectónico se ha libe-*

rado del condicionamiento dogmático que le había impuesto el epigonismo de lo moderno o la vanguardia convertida en ritual legitimatorio y conservador\*. Pero la retirada a actitudes enclaustradas y asépticas solamente se justificaría si ellas revierten en una mayor concentración de energía y en una exigencia de libertad capaz de hacer crujir sus actuales limitaciones.

Hoy se habla de la muerte de la modernidad. La tesis en cuestión encierra un momento de verdad. Pero lo muerto es la modernidad de los epígonos, ha fracasado la sempiterna letanía de las vanguardias artísticas como ritual, han perecido de tedio los banalizadores académicos de la modernidad artística y arquitectónica. Ya nadie espera nada de la vacía sintaxis de elementos formales puros. El estilo moderno ha muerto como lenguaje que se adecuaba a un concepto tecnocrático de desarrollo. Han muerto los cadáveres de la modernidad.

La modernidad, sin embargo, no era la identidad fija de una cultura definida, sino el proceso de permanente renovación de algo que por ser siempre nuevo nunca reconoce una identidad fija. Ella no es idéntica con el espíritu académico, sino más bien con la crítica. Y la modernidad, sobre todo, no es el repertorio lingüístico de una sintaxis vacía, sino la tensión nerviosa de una permanente reflexión y un constante cuestionamiento. Tampoco es la modernidad la idea estilizada de un orden universal que

---

\* Un mayor repliegue significa una mayor prevención, y en los márgenes de tal distanciamiento es posible reintroducir el momento de la crítica.

*cumpla el rigor abstracto de las máquinas. La modernidad es más bien el proceso ininterrumpido de la crítica y la búsqueda de alternativas, la dialéctica nunca detenida de la emancipación. La idea de lo moderno, en fin, está indisolublemente unida a la conciencia de la crisis, que significa ruptura y disolución interior de la cultura, pero también principio de la crítica y de renovación.*

*La tesis de una modernidad muerta encuentra, por otra parte, su razón de ser en el contexto del escepticismo, el eclecticismo y el cinismo morales y estéticos que, bajo el nombre del post-modern, se agrupan en las metrópolis de la civilización industrial. La cercanía con los centros de poder internacional ya no permite, en efecto, recordar el pulso del espíritu crítico y la voluntad utópica de los pioneros de la vanguardia. Bajo la amenaza de las estrategias de la guerra la única filosofía posible es el nihilismo, y el mejor arte ha de renunciar al sentido profundo de la forma, su intencionalidad, y su significado siempre anticipatorio.*

*Es muy diferente, sin embargo, la constelación cultural e histórica que define aquellas regiones políticas que hasta ahora se desarrollaron en los márgenes de la historia universal considerada como la historia de la civilización científico-técnica. Este es el caso de los países de iberoamérica y en parte también de España. Muchos de ellos apenas recién se levantaron del pasado oscuro de dinastías dictatoriales, del empobrecimiento económico y de la destrucción cultural. Para ellos, pues, la creación necesaria de una nueva identidad histórica no puede significar regreso al pasado, sino proyección al futuro, a las empresas lejanas y a la libertad. Desde sus*

*constelaciones sociales y políticas, la modernidad no solamente no ha podido morir, sino que, en una gran medida todavía está por definir y por recomenzar. De ahí también la importancia crucial que para ella supone el principio de la reflexión y de la crítica, y la definición utópica de una nueva forma de la cultura.*

*En este contexto, la arquitectura vuelve a tener sentido como forma simbólica y actividad reflexiva, como anticipación utópica y factor de transformación de la cultura, exactamente en el mismo sentido en que la definieron los pioneros históricos del movimiento moderno. No se trata de asumir la modernidad como postulado dogmático. La cuestión reside más bien en replantear su sentido crítico, sin el cual, una cultura autónoma, científica y democrática, es decir, moderna, no podría subsistir.*

*Para abrazar semejante tarea es preciso que la arquitectura abandone su reclusión académica y disciplinaria y replantee desde su comienzo originario su sentido elemental tanto cultural, como social, en una era de destrucción y de crisis. Tres condiciones se dibujan en este sentido bajo su horizonte más cercano: El abandono de la rutina académica que la convierte en instrumento de reproducción mecánica de los postulados de un progreso tecnológico fundamentalmente agresivo; la crítica de la negatividad, de los momentos totalitarios, manipulativos que en la concepción estética y organizativa de los epígonos de las vanguardias históricas han acabado por reducir la arquitectura a un cometido instrumental; y el diálogo abierto con las demás artes, con la psicología y la filosofía. A fin de cuentas, la arquitectura no puede abandonar su condición de mediadora entre la tecno-*



*logía y el arte, entre la utopía y el poder, entre el conocimiento y la poesía. Su condición es tan universal en lo que respecta a los conocimientos que la integran, cuanto en lo que afecta a su influencia sobre la sociedad y la existencia individual. De lo que se trata es de redescubrir esta universalidad y afirmar frente a ella un nuevo sentido cultural, libre del pasado y abierto al porvenir.*

**Eduardo Subirats**



## CAPITULO PRIMERO

### LA ARQUITECTURA HUMILLADA

#### Ante el retorno de los maestros constructores

Las manifestaciones de la crítica, los enunciados de los presupuestos teóricos, la difusión de los edificios, construcciones y los proyectos de los arquitectos no siempre coinciden con la opinión ni las necesidades de los grupos sociales, esto evidentemente no constituye ninguna novedad. En la historia de la arquitectura moderna, tanto la crítica como la revisión histórica jugaron un papel fundamental, sus esfuerzos estimularon a veces los impulsos del público hacia las corrientes de las vanguardias con discursos, que en ocasiones iban dirigidos a despertar indecisiones, combatir la indolencia o bien a tratar de romper la tendencia hacia situaciones conservadoras. En nuestros días la simplificación de estos discursos y sus interpretaciones han llegado a establecer un axioma casi general, según el cual: sólo lo *antiguo* debería considerarse como *bueno*. Por el contrario son escasos los trabajos historiográficos o críticos respecto al ámbito de lo arquitectónico, que esbozen una consideración en torno a la naturaleza y la técnica, como elementos decisivos en la confi-

guración del factor de modernidad, dentro del debate en el que se ha visto inscrita la arquitectura en lo que va de siglo.

Evidente resulta la conciencia de rebelión que patentizaba el *período histórico* de entreguerras, y son de sobra conocidos los pares antitéticos que a lo largo de todo este tiempo se fueron configurando: Racionalismo (v) Naturalismo. Espresionismo (v) Estilo Internacional. Funcionalismo (v) Organicismo..., dualidades que sirvieron bien como cauces ideológicos, o como manifestaciones elocuentes de esta disconformidad. El discurrir de todos estos postulados conceptuales han conducido en los tiempos recientes a contemplar la arquitectura casi como un fenómeno de pura expresión simbólica. Un lamentable “galimatías lingüístico” rodea la construcción del espacio físico de la arquitectura, alejando cada día más los vínculos con la naturaleza, y transformando el proyecto en una serie de redundancias técnicas de una desmedida “acción comunicativa”, de tal modo que da la sensación que una vez superados los principios de la rebelión, se abandonó el considerar la arquitectura como un sistema de relaciones que hacen posible la integración de técnicas y artes.

La indagación formal en torno al espacio arquitectónico que pretendían los primeros ensayos del Movimiento Moderno (M.M.), los podemos contemplar hoy sepultados en un montón de chatarra residual, producto sin duda de un pensamiento en ebullición, característico de algunos críticos y arquitectos, afe-rrados en hacernos evidente que la *forma*, es “razón más que suficiente” para satisfacer las exigencias de la *cualidad espacial*. Tales pretensiones interpreta-

tivas renuncian a considerar los orígenes del espacio, y por supuesto no se hacen solidarios de poder controlar los efectos de tan injustificada pretensión.

La abundante literatura de historiadores y críticos, y la proliferación gráfica que los arquitectos producen, por el carácter persuasivo de sus escritos y lo convencional en algunos casos de sus proyectos, nos hacen patente una serie de intenciones según las cuales, sería la actitud emocional del arquitecto, la que impone las leyes y normas a la realidad del espacio. Por tanto, según este sector del pensamiento arquitectónico, el edificio no se fundamenta en un conocimiento de la *realidad*, sino en decisiones subjetivas que expresen la voluntad emocional del autor.

Una elocuente vocación de embalsamadores acoge las mejores voluntades de estos operadores del medio físico, pues parecen no estar dispuestos a aceptar que el espacio se acredita en la realidad de la vida y que sus formas se esclarecen con argumentos de racionalidad. Para estos operadores físicos, Espacio y Forma, Teoría Arquitectónica y Práctica Constructiva, son relaciones puramente accidentales, lo único que importa es "*el modo de envoltura de la forma*", pues el espacio tiene un carácter provisional e hipotético. Desde análoga perspectiva, más que abrir el acceso al espacio de la arquitectura, semejantes postulados parecen decididos a clausurarlo.

Nos encontramos por tanto en una situación según la cual, las estructuras formales y estéticas de la arquitectura están manipuladas por unas demandas fortuitas, alejadas de la necesidad real por lo que respecta al espacio y abiertas al azar.

La arquitectura se concibe así como un modelo hermenéutico que tiende a interpretar los textos e

historias propias del arquitecto, dejando para el usuario aquellos rincones que la agudeza del proyecto no supo concluir. El espacio formalizado bajo estas premisas está siempre referido a un *contenido individualizado*, el espacio adquiere la dimensión de una envoltura arquitectónica respecto a su cualidad esencial, alejándose del principio fundamental que representa dar cobijo a la vida.

Como es conocido al primer período del M.M. corresponde la búsqueda de la “modernidad” en el espacio social; la vertiente sociológica que caracteriza a este período y el intento de hacer posible esta idea, es un experimento que aproxima la arquitectura tanto a la naturaleza como a la técnica. En esta aproximación se destacan por un lado, *la articulación de la construcción en la industria*, y su correspondiente *relación con la naturaleza*. Articulación industrial y relación natural a las que habría que añadir una decidida actitud por llegar a entender la globalidad del hecho de habitar. El espíritu sagrado, la llamada al orden y una difusa moral de la uniformidad, fueron tres de los fundamentos heredados del M.M., todos ellos sin menoscabo de ser solidarios de una profunda intencionalidad arquitectónica, con la pretensión nunca desechada de acercar una vez más la arquitectura como experiencia mediadora entre naturaleza, técnica y arte. Panfletos y proyectos, objetos y utensilios, indagaciones racionales o analogías orgánicas, constituyen los documentos explícitos que patentizan la carga moral intrínseca a estas formas arquitectónicas, formalizadas de manera elocuente por medio de la referencia estética.

En el fondo de todas estas propuestas subyace la respuesta por la que se encuentra preocupada la épo-

ca. El problema del artista después de 1914 consiste en patentizar que “la acción humana, la actitud, el comportamiento, lleva consigo una exigencia moral al igual que talento por sí mismo” (1). El arquitecto ya no puede ser sólo un artista, el desafío de su individualismo no debe predominar sobre el interés general, demanda por otra parte que enmarca de modo evidente el proceso de cambio iniciado en la espacialidad moderna, según la cual, el proyecto de la arquitectura surge del *uso* que del espacio hacen los hombres y de su *participación* en él.

Aunque por algún tiempo se tuvo la impresión, de que a pesar de la incidencia formal que significó el protagonismo de la función, la arquitectura no pudo superar su matriz plástica pese a que en los discursos teóricos se admitiera que la formalización del espacio es el resultado de una integración entre materia y función, símbolo y técnica. No obstante el gesto final que definiría lo específicamente arquitectónico, hemos de admitir que no pudo lograrse dentro del contexto del M.M. El espacio en muchos proyectos fue objeto de una abstracción sin concreciones. Nuevos materiales, emblemas funcionales, repertorios simbólicos y analogías técnicas, se esforzaron desde diferentes postulados formales por hacer patente el discurso moderno de la arquitectura, *representando* unos espacios y no *presentando el espacio*. La “nueva abstracción” que se hace patente en alguno de los epígonos, intenta de manera elocuente hacer significativa esta modalidad representativa del espacio.

---

(1) Erwin Piscator. *El teatro como profesión* de fe. ed. CALDEN. Buenos Aires.

Ante unas limitaciones tan concretas cabría preguntarnos ¿Es acaso la arquitectura moderna una ideología de la frustración? Superados los años 60, diferentes médicos de la arquitectura se han apresurado a certificar su muerte (2). Muerte al parecer por “colapso acumulativo”, certificando tal acontecer sin fecha precisa, y al juzgar por el número de diagnósticos, sin acotación clínica concreta, todo lo cual parece insinuar que son testimonios interesados de que tal hecho acontezca. Un apasionado sentimiento taxonómico se apoderó no hace mucho tiempo y con gran vehemencia de los profetas de la regeneración arquitectónica, pasión aderezada entre una extraña mezcla de maleficio y secta, de alucinación y hechicería, de episodios políticos, y presión económica. Un espectáculo incontrolable de hipnosis publicitaria tiende a anular el espacio, y lo que parece más grave, a disipar su realidad y libertad. Se ha señalado que el hombre de nuestro tiempo es absurdo, “porque el hombre vive sin comprender el sentido del producto mismo de sus creaciones”(3), y tal vez esta incompreensión nos impida vislumbrar el acontecer histórico. Quizás toda la historia de la arquitectura no signifique otra cosa, que la lucha entre los que indagan cómo superar la condición de la materia y dignificar el espacio habitable del hombre, y sus enemigos, aquellos que tratan de reducir la materia a la más grosera de sus manifestaciones.

Estas aleatorias reflexiones, nos plantearían tal vez, la conclusión de que la arquitectura opere en

---

(2) Expresión utilizada por Ch. Jencks en *Arquitectura Tardomoderna*. Ed. G. Gili 1980.

(3) A. Pellegrini texto sobre A. Artaud. Ed. Argonauta, 1968.



nuestra sociedad como una ideología de la frustración. Ninguna época se ha comportado con tanta indiferencia hacia la arquitectura, de tal manera que el hombre de hoy puede vivir sin su presencia. ¿Pero qué motivos existen para tal indiferencia?

Las propuestas que han surgido para abordar la especialidad arquitectónica en las últimas décadas, provienen fundamentalmente del ámbito pedagógico. Recluida la arquitectura a los monasterios de la forma, ante la imposibilidad manifiesta de que “el valor de *uso* en términos capitalistas no tiene ninguna posibilidad de manifestarse”. Las indagaciones sobre la *cualidad del espacio*, vuelven su mirada hacia la historia. Se bucea la historia como recurso científico que permite trabajar con objetos arquitectónicos contruidos. Estos grupos en gran medida provienen de las trincheras ideológicas que se abrieron en torno al 68 y que decididamente optaron por la “historia” como arma dialéctica para superar tal frustración, en un nuevo intento de hacer de la *razón histórica*, un proceso de mediación formal, que permitiera explicar el espacio al mismo tiempo que integrar la arquitectura en la naturaleza por medio de una técnica controlada.

La opción parecía consecuente pues se trata de introducir la historia como ciencia, ya Engels en 1845 había dejado desarrollada esta idea en sus escritos sobre la Ideología Alemana: “no conozco más que una ciencia, la ciencia de la historia”, bajo estos supuestos, los de una interpretación de la espacialidad histórica como ciencia, el discurso *contra la historia* de los años 20, se relativizaba, se orientaba hacia una nueva revisión y recuperación de las historias de la arquitectura, ahora con rasgos innovadores, más

allá de la anécdota narrativa y al margen de los estilos. Las aproximaciones espaciales de la arquitectura entendida como ciencia, que de manera tan explícita se habían manifestado en los 60, se disipaban ante los proyectos ilustrados y las encendidas escenografías de sus simbólicas propuestas formales de los 70, tratando de recuperar los postulados de una arquitectura entendida como historia.

Las aproximaciones de un C. Alexander serían abandonadas como materiales espaciales mal explorados, al entender que la ciencia, como técnica aplicada a resolver los espacios de la arquitectura, se comportaba como una ideología que condicionaba el proyecto a un conocimiento empírico, y que este conocimiento debería atender sólo a los acontecimientos que permiten ser observados, ya fueran éstos físicos o sociales. La forma del espacio era consecuencia de los complicados análisis de sistemas.

Mediante el enfoque histórico en la pretensión de estos historiadores, el espacio, recuperaría en parte los valores simbólicos perdidos y se entenderá como un proceso capaz de analizar las necesidades humanas más allá de la estricta necesidad de cobijo, asignando a la forma el papel de legitimar espacialmente interpretaciones simbólicas, religiosas y metafóricas de la realidad. Tal operación, en la pretensión de los epígonos revisionistas les llevaría al convencimiento, de que un arquitecto que no conoce las secuencias estilísticas del pasado no puede comprender ni proyectar la espacialidad presente. Tan decidida obstinación, nos introducía en los recientes debates escolares, de una lectura actualizada hacia determinados períodos de la historia de la arquitectura, (segundas lecturas del

neoclasicismo). Esta actitud iba a desembocar en una depuración tanto conceptual como figurativa, junto a una corriente revisionista que trataría de incorporar muchas de las obras de arquitectos proscritos en los combates ideológicos del primer racionalismo. ¿Quién podría esperar la recuperación de un Ledoux o un Schinkel hace escasamente una década? Algunos de los defensores de estas corrientes tratan de justificarlo ante la necesidad que el arquitecto tiene de establecer para el espacio de la arquitectura un repertorio de *ambivalencias formales*. Siendo estos postulados de ambivalencia los que de alguna manera pueden integrar tanto las demandas funcionales que caracterizaron la “razón funcionalista” de principios de siglo, como sus “contenidos románticos”, tan elocuentes en los finales de siglo. A nuestro juicio, una explicación más objetiva, sería la de una “re-interpretación *liberal*” de la arquitectura, que estima que el arquitecto tiene todavía en sus manos el control del proyecto y ve en este control la potenciación de su libertad subjetiva, tal vez el arquitecto sigue deseando ignorar que la libertad subjetiva no tiene espacios institucionalmente asegurados, como ha señalado Habermas, consideración que en el campo del proyecto del arquitecto resulta una constatación evidente. La realidad como principio que configura el espacio y el control del proyecto se aleja cada vez más del poder del arquitecto y de su capacidad para decidir la imagen en el ámbito de lo arquitectónico. “Una imagen, ha señalado con singular intuición Jacques Bousquet, le cuesta tanto trabajo a la humanidad como un carácter nuevo a una planta”, haciéndonos patente en esta consideración que cualquier credo

arquitectónico que fomente el desarrollo de la forma, deberá entretenerse antes en considerar la *causalidad material* que la *causalidad formal*. Formalizar una imagen arquitectónica desligada de la materia resulta un proceso de dudosos resultados.

Los nuevos postulados formales que ilustran la actualidad arquitectónica son bastante excluyentes de las relaciones, *contenido-materia-forma*. Las imágenes de sus proyectos así lo patentizan, de tal manera que sus propuestas se orientan en potenciar la libertad subjetiva, en este sentido no parecen dudosas algunas afirmaciones de sus protagonistas. “Ciertamente el racionalismo del siglo XX merece alguna desconfianza cuando no se compromete con ninguna carga subjetiva”(4), tal vez sea por esta desconfianza por la que los nuevos postulados racionales se han decidido por describir las formas sin materia y lo que resulta más alarmante, sin significado, es decir, evidenciar el significante artístico sin estructura alguna. El espacio de la arquitectura para estos arquitectos no tendrá necesidad de reflejar una mediación ni filosófica, ni científica, es suficiente con manifestar el “hechizo”, patentizado éste por medio de su lenguaje más característico: la geometría. Mediación esta de la geometría que como se sabe es capaz de representar con elocuente expresividad la ficción del espacio.

No debe extrañarnos por tanto, el auge por ejemplo de la perspectiva, como medio elocuente para encubrir o al menos disimular el vacío espacial, “todo lo que vivimos, podríamos señalar con Artaud, es

---

(4) J.P. Kleihues. *El racionalismo poético*. DOS PUNTOS pp. 74-76. Enero-Febrero 1982.

sólo una fachada''. Recorriendo los proyectos más divulgados, es fácil apreciar con bastante nitidez, cómo se reproducen formas sin comprender el sentido intrínseco que con la materia tienen, su rigor se acrecienta por la capacidad de seducción gráfica que manifiestan, por eso las nuevas revelaciones del espacio no ofrecen otra alternativa que la *redundancia*, dirigida según todos los indicios, a una minoría pretenciosamente culta, para quienes el conocimiento del espacio no parece que sea otra cosa que un tributo a la cosmética del sucedáneo espacial.

La consideración crítica enunciada podemos confirmarla con la realidad. Hoy el verdadero arquitecto está fuera de la arquitectura, sus proyectos relacionados con la materia y prefigurados por los contenidos que ha de albergar quedan marginados, no pueden ser objetos de apropiación formal, de tal manera que no sería arriesgado enunciar que la arquitectura de hoy al estar marginada de la naturaleza y pretender ser autónoma con respecto a la materia, resulta acosada por una técnica que apenas ofrece alternativas para la acción transformadora del medio. Construir bajo estas premisas resulta una perpetua humillación.

El espacio refleja la ausencia de lo concreto en su dimensión real, y la forma al no estar vinculada a la materia, se le impide manifestar su vínculo esencial. De aquí, que unos sectores minoritarios de la arquitectura se dirijan a indagar, más que en las reiteradas cuestiones de saber que "es el espacio de la arquitectura", en descubrir los modos de poder *construirlo*, en este sentido se justifica ese afán de búsqueda y explica las miradas hacia las experiencias de la historia, ya sea en torno a sus orígenes (pensa-

miento arcaico), o las experiencias de nuestros días (pensamiento moderno), bien por los recorridos de la ciudad al encuentro de la realidad perdida o la inscripción epistemológica de saberes integrados.

La irrupción en la escena de la espacialidad moderna o tardomoderna de un sector de los arquitectos americanos (U.S.A.), han hecho aún más revelador el grado de frustración y de impotencia que estas propuestas llevan implícitas. Aturdidos por un *complejo de cultura*, que los situaba como ausentes en los prolegómenos de la racionalidad europea, estos arquitectos son conscientes que después de Kanh y antes de Wrighth, la arquitectura norteamericana no ha dado respuesta a las grandes demandas arquitectónicas de una sociedad industrial avanzada. Su *complejo cultural* les ha conducido a un cierto grado de irreflexión e incongruencia, que han trasladado a sus métodos de trabajo. Pretendieron en un principio el dominio de la imaginación recurriendo a métodos excesivamente esquemáticos, por ejemplo, captando las imágenes favoritas del mundo del espectáculo. Con esta elemental recurrencia, la ambigüedad formal, se constituía en un código que justificaba los espacios desde los tradicionales supuestos de la contradicción, sin preocuparse mucho en indagar de donde provenían estas imágenes, pese a ello configuraron una teoría y consagraron su propia historia. Sus formas han quedado asociadas a una tradición sin tradición, haciendo patente como el “complejo cultural” revelaba su peor forma, pues adolecía de imaginación auténtica. Ante semejante fracaso se recurrió a *sublimar* las formas racionales, en cuya gestación la arquitectura americana había estado ausente, sublimación diri-

gida a potenciar la nostalgia como una práctica activa dentro de los juegos de la forma artística. En este acto lúdico se pasaba de la *irrealidad* soñada que les suscitaba el espacio del espectáculo, a la ensoñación retórica que les proporcionaba sus formas, concluyendo en un axioma altamente satisfactorio: La *realidad material* se transformaba en *materia onírica*.

Por los años 60, con un grado de fruición desconocido hasta entonces, se desarrolló en los reductos universitarios una metafísica en torno a la síntesis de la forma, tan apetecible tesis trataba de conformar un diseño que acotara el espacio entre los movimientos del *autómata* y el calendario de trabajo del *robot*. Empeño tan empecinado, que aquellas observaciones se convirtieron en auténticos manuales del arte de proyectar. La sistematización de la conducta tuvo entretenidos a muchos arquitectos en indagar y proyectar una arquitectura de argumentos codificados. El espacio de esta arquitectura estaría supeditado a *controlar* primero y *dirigir* después los movimientos del *hombre mecánico*. “La máquina para habitar”, en los años 60 ya no estaría proyectada por “los arquitectos plásticos”, sino por los “*ingenieros del alma*”, que señalaban y perfilaban unos espacios inmersos en una naturaleza cosificada, donde las infinitas variables de la técnica, podrían convertir sin mayores argumentos el “*tiempo sin vida*” del hombre, en “*espacios sin cualidad*”, es decir el espacio debía ser habitado por personas individual y socialmente abstractos y emocionalmente inertes.

La naturaleza de nuevo estaba excluida, la materia cosificada, las respuestas espaciales animaban sus proyectos para obtener soluciones que pudieran

superar la caja de cristal y dar cobijo al nuevo colectivismo social. Sin embargo resultaba difícil dar forma a tantos argumentos, el problema se inscribía en otros parámetros. ¿Cómo superar las barreras de un proceso inmanente de *expansión y estratificación comercial*? Se conoce por los presupuestos que destila la ciencia económica, que el único proceso que intercambia nuestra sociedad es aquel que produce valor. ¿Acaso la arquitectura podría liberarse como valor que se pueda mercantilizar?, la respuesta resulta inmediata: Sólo el espacio reducido a mercancía, desposeído de su cualidad podrá ser mediatizado como un plusvalor material, sin cualidad el espacio tiende a fomentar la ficción y a encubrir la enajenación. De esta manera la arquitectura en los finales de los 60 se escindía en formas estereotipadas, independiente de sus contenidos, surgiendo inexpresivos espacios de la mano del diseñador objetivo, Técnica y Arte no podían concitarse en los nuevos claustros que esbozaban el racionalismo americano. El esfuerzo teórico de estos analistas de la conducta social quedó reducido a un gesto moderador, enmarcado en un nuevo presupuesto ético, que intentaba con todos los recursos tecnológicos *moralizar el flujo de formas* que producía la combinatoria cibernética. La ciudad evidentemente no podía desarrollarse como un *árbol*, pero tal vez podría intuirse como una *trama*. Las matrices de necesidades una vez desarrolladas se correspondían con las *formas innecesarias*.

El recurso de la geometría permanecía latente, la geometría basada como está en las proporciones, ordena el espacio según sus méritos, pero esta racionalidad compositiva no podía abordar la totalidad del proyecto, debía integrar el *número*, que como la



experiencia enseña reparte las cosas con objetividad más democrática. Esta operación iba a permitir la irrupción del sentir matemático en las fronteras de lo arquitectónico, al mismo tiempo que ponía en crisis la búsqueda de una iconología estética, frente a las buenas intenciones de la indagación científica referidos a los problemas del espacio.

En estas operaciones no se había tenido en cuenta un obstáculo elemental como es: La gran dificultad que el arquitecto tiene en la sociedad, que le niega el derecho a contemplarse a sí mismo. Desconocidos los perfiles de su propia realidad, la arquitectura no puede dar otra respuesta que la de un lenguaje que escenifica el vacío.

Nos encontrábamos en un tránsito de las sociedades mercantiles, el capitalismo más primario, coetáneo del protorracionalismo, exigía la racionalidad como pretexto para generar plusvalía, sus demandas: Economía de espacio, ahorro de símbolos, disciplina de formas, una arquitectura en fin, fundamentada en la "limitación racional" de los espacios. El capitalismo moderno había desarrollado el método, sus exigencias: Expansión permanente, especulación indiscriminada, creación polivalente de nuevas necesidades, y el rasgo de la movilidad como constante. En definitiva, los elementos básicos para concebir una arquitectura cuyos fundamentos radican en la gratificación irracional del deseo. Sus imágenes y espacios se traducirían en procesos depravadores del medio y sus consecuencias más que evidentes: Crecimiento anómalo. Consumo de imágenes. Derroche energético. El espacio de la ciudad construido como un lugar poblado de *signos autodestructivos*, cualquier forma por aleatoria que sea está

justificada si su presencia consigue falsificar la realidad.

En los últimos años se inician de nuevo una serie de estrategias cuyo denominador común es la búsqueda del pasado y de su aroma, con la intención de recuperar para el espacio moderno las lecciones positivas de su historia. Para ello se recurre a toda suerte de distorsiones estilísticas, metáforas formales, o relatos dibujados de una realidad que sirven de cobertura a un academicismo, cuya única finalidad estriba en imitar desde la ironía los “estilos arquitectónicos establecidos” y cuya explicación última sólo parece tener sentido en términos psicológicos, tal vez, ¿La arcadia del inconsciente? ¿Formas para una arquitectura al servicio exclusivo de la espacialidad romántica? ¿Siluetas para perfilar las fronteras de la creación autónoma? Interrogantes sin respuesta que se intercambian y difunden bajo la tutela de una irracionalidad “objetivada”. Dibujos que sepultan los significados de la realidad, para esbozar el espacio de una arquitectura de caligrafía infantil. Nuevas arcadias siempre recurrentes. Se trata al parecer de la visión del espacio a través de la fuga.

La enfermedad del espacio que sufre la arquitectura no es una prerrogativa de la sociedad industrial, como muy bien lo demuestra la historia comparada de la arquitectura. Esta patología espacial es reflejo fiel de la difícil síntesis entre el quehacer técnico y el proceder artístico, hoy se manifiesta, se justifica esta patología porque la arquitectura de la ciudad se opone sencillamente a la vida. Podríamos convenir con Bichat que en 1800 definía la vida, como “el conjunto de funciones que resisten a la muerte”, y po-

dría ser esta expresión una aproximación válida para entender la posición de la arquitectura hoy, en el contexto del “elitismo populista” tan en voga, que pretende situar el espacio arquitectónico en un código sensual de significación simbólicos, porque no hay espacio más sano, ni arquitectura más bella que aquella que edifica sus ámbitos para hacer posible la vida alrededor de la *técnica que transforma la materia* y del *arte que hace posible esa transformación*.

La finalidad de la arquitectura fue siempre restablecer el equilibrio entre las dos naturalezas en las que vive el hombre, en aquella que *descansa* y en la que *trabaja y construye*. Construir el espacio para la arquitectura no es otra cosa que trascender la materia a la justa forma, por eso el proyecto que se realiza en la síntesis entre Arte y Técnica fue siempre una actividad optimista. Evidenciar hoy el *desorden* en el espacio o su esotérica composición, es reclamar para la arquitectura de la polis un orden más racional donde la técnica y los efectos vitalizadores del arte tengan opción a crear el *lugar*, es decir, a dominar el desorden mediante la razón. “Si los hombres —escribe Hobbes— tuvieran el uso de razón del que se jactan, sus Repúblicas se verían al menos guardadas de perecer por sus afecciones internas... Por consiguiente, cuando éstas se desmoronan, no a causa de la violencia externa sino por desórdenes intestinos, la culpa no es de los hombres como *Materia*, sino como *Artesanos*, como organizadores de las mismas”. Destruirse por motivos de los “órdenes intestinos”, es un gesto que depende de la falta de razón del hombre o de su onnubilada complacencia en la sin razón. Ninguna “tendencia arquitectónica” por muy

extensa y confeccionada que sea su retórica formal tiene el monopolio del espacio, todas están sobresaturadas de argumentos mixtificadores y sobredimensionadas para la finalidad a que se destinan. La manera y el modo de entender hoy el espacio y las metáforas simbólicas con las que se pretende formalizarlo, demuestran con gran claridad las deficiencias de nuestra cultura: Angustia frente a la naturaleza. Imprevisiones frente a la técnica. Olvido irreflexivo de la materia. Incapacidad para asumir los problemas del crecimiento, y la insuficiencia moral de los arquitectos para configurar y construir el espacio de la sociedad industrial avanzada, si es que aún, a ellos les pertenece.

El espacio que la arquitectura reclama en nuestros días, evidencia la necesidad de una filosofía que oriente a la arquitectura hacia unas respuestas precisas ante el dilema planteado por la nueva escisión de la técnica y proceder artístico, y cuyo interrogante lo formularíamos en los términos siguientes: ¿Cómo construir el espacio de la arquitectura? ¿Cómo idea y saber o cómo metáfora y forma? La respuesta al menos de un modo genérico podríamos indicarla. Una arquitectura que sólo se vincula a los remedios de la forma, es difícil que pueda resistir los cambios, modificaciones y transformaciones de los que es solidario el espacio construido. La arquitectura disociada que reproduce el simbolismo edulcorado de tendencias Post-Mod-Neo-Abstracción están dirigidos hacia su limitación.

## CAPITULO SEGUNDO

### EL INCONCLUSO EPIGRAMA DE LA MODERNIDAD EN ARQUITECTURA

Parece que fue en la imaginación de Virgilio, según nos lo explica Panosfky, donde nació el concepto de Arcadia que conocemos; “una zona árida y fría de Grecia se transfiguró en comarca imaginaria de dicha perfecta. Pero no bien se hubo constituido esta nueva Arcadia utópica, se sintió que había una discrepancia entre la perfección sobrenatural de un ambiente imaginario y las limitaciones de la vida humana real”(1). Desearía relacionar el preciso análisis que nos proporciona Panosfky en su estudio iconológico en el capítulo “Poussin y la tradición elegíaca”, con una referencia globalizada en torno a esos dos arquetipos españoles, Quijote y Sancho, creados y recreados por la inteligencia de Cervantes y que nos enfrentan a esos dos mundos, el de la *realidad e imaginación*. Sus circunstancias y referencias propias enmarcan aunque sea por vía de la metáfora, las contradicciones y coherencias de esa razón doble, *compositiva y constructiva*, que constituyen el campo

---

(1) E. Panosfky. *El significado en las Artes Visuales*. Ed. Infinito, 1970, pág. 260.

de trabajo donde se desarrolla el proceso del proyecto y la construcción del espacio de la arquitectura.

Al parecer la discrepancia para que no exista coherencia entre la "comarca imaginaria", creada por la fantasía y la vida humana, son las limitaciones de la realidad. Según la escenografía de Virgilio, construir el *lugar* como ambiente imaginario, es posible. Adecuarlo a la realidad lleva implícito una limitación. ¿Acaso el proyecto de la arquitectura no se enfrenta con esas dos realidades que denominamos, *composición* y *construcción*, que transformadas en una sola utopía dentro de lo real, permite y hace factible la edificación del *lugar*? Esta aparente contradicción, construir la realidad a partir de lo imaginario, resulta en última instancia, ser su mejor síntesis. El proyecto de Cervantes, haciendo discurrir por un lugar sin nombre y de manera permanente la fantasía de D. Quijote y la realidad de Sancho, se nos presenta a modo de referencia como el tratado más próximo a la crisis del proyecto moderno en el campo de lo arquitectónico, no sólo como postulado corrector, sino como corolario abierto a su proceso innovador.

Cervantes frente al mundo racionalista de la época se arriesga con su capacidad deductiva, a recuperar la imagen fantástica. Frente al mundo mítico se dispone a restablecer la realidad en un mundo de ficción. El proyecto de la arquitectura podíamos enunciarlo, como *un suceder de acontecimientos prelógicos que deben ordenar la realidad objetiva, de acuerdo a como se manifiesta a través de nuestras percepciones sensoriales*. También y no es menos cierto, que la realidad objetiva viene relativizada por la fantasía personal, desde la que interpretamos el mundo.

Es pues una mediación entre *fantasía y realidad*, la que hace posible la construcción del *lugar*.

Entre el mundo de la fantasía y la realidad que se construyen, el trabajo del arquitecto se desarrolla en un *territorio de desencanto*, pues su quehacer se inscribe dentro de esta referencia de *mediación*, permitiendo transferir a la construcción de la realidad, las ideas asentadas en imágenes y éstas a su vez codificadas en formas. Este proceso mediador es el que hace posible el proyecto de la arquitectura, pues como es harto conocido, el espacio como concepto (idea), se desarrolla y se hace realidad construida por medio de las formas de la arquitectura. Los elementos que perfilan y definen el espacio, son aquellos que señalan las relaciones del hombre con el modo de concebir el mundo, en términos más precisos, con la naturaleza en la que se haya inmerso. Si analizamos someramente la H<sup>a</sup> de la arquitectura, podríamos señalar que desde el renacimiento, la concepción del espacio viene vinculado a las singulares relaciones entre *naturaleza e historia*. Las manifestaciones de la naturaleza y la experiencia de la historia se identifican en la idea del espacio.

Esta doble realidad de naturaleza e historia, afecta de un modo singular al proyecto de la arquitectura, de manera que la concepción del espacio de la arquitectura y su representación, están sometidos a una constante evolución. De modo fehaciente nos señalan los tratadistas, hasta el siglo XVII el espacio arquitectónico era concebido como una auténtica *representación espacial*. Con el discurrir de los tiempos y profundizar en esta doble experiencia, tanto la naturaleza como la historia nos manifiesta que el ejercicio de componer la arquitectura se planteará como un

proceso de *determinación formal*. La razón compositiva subyace en las propuestas de la arquitectura.

El arquitecto en esta segunda opción (determinación formal), no representa el espacio sino que pretende construirlo y formalizarlo después. En los principios que marcan y definen la arquitectura de composición, en términos de Argan, el espacio es una constante con leyes y códigos previamente definidos, que podíamos acotar como el de un espacio objetivo, con todas las imprecisiones y deficiencias que una terminología así puede llevar implícito. En los procesos de la arquitectura de *determinación formal*, el valor del espacio se verifica una vez determinada la razón constructiva. La *razón compositiva* y la *constructiva* en cada uno de estos dos modos de representar la imagen del espacio, provienen de dos modos diferentes de entender y relacionar esta realidad, que denominamos espacio arquitectónico. La primera, *arquitectura de representación formal*, se asienta en una comprensión del mundo, es una concepción objetiva, tanto del mundo como de la naturaleza y de la propia historia. Para la segunda, *arquitectura de determinación formal*, sus fundamentos radican en una concepción de la vida, la forma arquitectónica viene determinada por el proceso que manipula el propio arquitecto o artista, en este caso, no se acepta con exclusividad la neutralidad que lleva implícito la forma preestablecida o la concepción objetiva.

Estamos pues ante dos maneras de concebir y de ejercitar el oficio del arquitecto, y consecuentemente con una dualidad en el modo de afrontar la construcción del espacio de la arquitectura, cuya síntesis al juzgar por sus resultados resulta inoperante desde



el renacimiento hasta nuestros días. No se trata por tanto de acotar los mecanismos que le son propios a la razón compositiva, como algo diferenciado, específico o ascrito a la resolución de los problemas del mundo mítico, fantástico, o imaginario del hombre por un lado, y sustraer o exiliar la razón constructiva al mundo de lo operativo y concreto, como dos esferas diferenciadas sin interrelación posible. Como tampoco parece justificable y obvio, enmarcar la lógica que comporta el proceso compositivo, en un paisaje geométrico inmutable en sus códigos e inalterable en sus principios. Acumulando para el otro proceso, la construcción, un conjunto de métodos, que por su naturaleza técnica, lo van diferenciando a través de los tiempos y caracterizándolo como un proceder más científico y racional.

Estableciendo una valoración en estos términos, el desarrollo del proyecto nos llevaría a concebir éste como una *dualidad* permanentemente escindida, según la cual, la razón compositiva se comporta como un sistema de códigos y normas preestablecidas, que reproduce por medio del lenguaje de la geometría las consignas compositivas, adoptando el arquitecto una actitud de carácter contemplativo, y aceptando la *composición* como un ejercicio de carácter conservador en la organización del espacio. Por el contrario, el postulado metódico que llevaría implícito la evolución de la *razón constructiva* en la configuración del espacio, dado su carácter experimental se comportaría como un principio evolutivo en constante renovación.

Esta fragmentación de procesos, resulta inoperante a la hora de concebir el proyecto del espacio, y en nuestro tiempo se puede explicar en parte por la

confusión que las relaciones de producción industrial establecen, entre *sistema* y *método*. Podríamos señalar por ejemplo que una arquitectura como la de L. Kahn, acepta el sistema y lo enfatiza recuperando la razón compositiva como paradigma espacial, y que las imágenes del primer Le Corbusier desarrollan una crítica al eclecticismo burgués, tratando de buscar un nuevo método con el que construir los postulados sociales que propugna el M.M.. En ambos ejemplos, la determinación del espacio a través de la forma viene configurado como respuesta directa a las exigencias de la vida, y la concepción de la vida es un proceso básicamente crítico, en el que prevalece tanto *el método* que desarrolla ese principio activo, como *el sistema* que adopta una posición contemplativa. Objetividad y subjetividad, razón compositiva y constructiva, se interaccionan en el discurso que representa el proyecto total. Señalaríamos como resumen de esta introducción, que el proyecto de la arquitectura necesita tanto de la seguridad que nos hacen patente los filósofos escépticos, como de las sugerencias de Popper. Las “experiencias subjetivas” son particularmente seguras, opinan los filósofos escépticos. Locke, Hume o Russell. Popper sugiere que no hay nada directo o inmediato en nuestra experiencia, hemos de aprender, puntualiza, que “tenemos un yo que se prolonga en *el tiempo* y continúa existiendo durante el sueño”.

El espacio de la arquitectura lo que pretende es describir, y en cuanto es posible, explicar su realidad habitable.

## Situación problemática de la formalización espacial

Después de la aparente institucionalización de los códigos ético-formales que postulaba el M.M. de la arquitectura, circunscritos a una fecha que a los efectos de nuestras consideraciones podríamos hacerlo coincidir con los años cincuenta de este siglo; el pensamiento arquitectónico, la reflexión sobre la construcción del espacio, las formas de la arquitectura y todo el correlato simbólico que de esta institucionalización se desprende, viene arropado por una serie de conjeturas, refutaciones, alternativas, tendencias y revisiones, que constituyen un material de producción arquitectónica, cuyo arco arranca con la inscripción de "las nuevas formas", se perfila en su clave con las diferentes indagaciones experimentales, para apoyarse de nuevo en los guiños de aproximación a la clasicidad, y las sutilezas de un expresionismo ecléctico.

La arquitectura durante estos últimos 30 años (1950-80), se ha retrotraído a perfilar un doble fundamento en postulados de *indagación histórica*, una vez que los ensayos metodológicos no saldaron con eficacia la búsqueda de la cualidad espacial y que el uso y no pocas veces el abuso de los experimentos imaginarios en el marco de la producción industrial, se alejaron de las demandas fundamentales que postulaban las exégesis racionalistas de principios de siglo. Durante este período, la trama que ofrece la lógica compositiva para desarrollar el proyecto, pese a su neutralidad y objetividad geométrica, no le ha permitido narrar con evidentes signos de tranquilidad, las vicisitudes en las que se ha visto inmerso el espacio de la arquitectura, tanto los

proyectos no realizados como aquellos otros que fueron contruidos. No siempre su *racionalidad ordenadora* ha sido el soporte lejano sobre el que los lenguajes experimentales o las revisiones históricas, pudieran descansar o recibir las vicisitudes de una sociedad en permanente convulsión.

El reto, simplificándolo en términos familiares de la sociología moderna, podría enunciarse como la demanda hacia una arquitectura, que se debe edificar en un tiempo, que entre otros motivos trata de encontrar: tolerancia, apertura, equilibrio, perfección y medida de la armonía, pero el dilema que tal situación comporta resulta más ambiguo y heterogéneo que en otras épocas. ¿Cómo construir y ordenar el espacio físico de nuestra realidad más inmediata, en unas coordenadas de racionalidad ambiental, en la que domina un tiempo sin sentido referencial, lleno de diferencias injustas, sucio en el comportamiento y crispado en las relaciones más elementales? He aquí la dificultad para descifrar el interrogante más explícito al que se enfrenta la construcción de la arquitectura.

Las heroicas formas de la vanguardia, aquella disciplina rigurosa de los experimentadores o los idílicos fotogramas de los epígonos, no parecen que ofrezcan las condiciones suficientes para lograr el proyecto elocuente de nuestros días, y menos aún el grado de operatividad razonable para su construcción. Las formas de una sola arquitectura, la pretensión de una teoría y una práctica constructiva unitaria, requerida por la doctrina del "Estilo Internacional", no tienen vigencia positiva en el discurrir de la espacialidad contemporánea. La *razón compositiva* contemplada desde la óptica de la formalización

arquitectónica, manifiesta la existencia de una auténtica polisemia de trazados, tanto en la síntesis de los maestros constructores, como en estas manifestaciones finales, que intentan encontrar un lugar adecuado en el inconcluso epigrama de la modernidad.

Este discurso plural de una arquitectura difícil de clasificar, hace patente la dificultad que encierra el vaciar un espacio y liberarlo de su ocupación negligente. El vacío es la esencia y el protagonista del espacio, de ahí que los arquitectos experimentados en estos menesteres, cifren su atención en lo antiguo y traten de componer y redactar nuevos tratados, aunque a veces los supuestos de esta tradística no tengan que ver, ni con los contenidos del espacio, ni con las funciones de sus respectivos usos. Se trata de cambiar la contemplación del objeto, como en el acontecer que protagonizaban los dadaístas; la taza de WC frente al bodegón, ahora el frontón partido como cornisa del rascacielos. Incorporar los elementos arquitectónicos diseñados y consagrados a través del tiempo, con una pretensión o el deseo manifiesto, según el cual, suprimida la función, la forma resplandece. Pero esta represión funcional no lleva a otro territorio que a la reivindicación de la *geometría grandiosa*, como sucedáneo de unos métodos aún sin precisar.

### **La condición manierista, recurso y método para el desarrollo del proyecto**

No es un hecho casual que en el transcurso de la consolidación del M.M., el manierismo, haya adqui-

ruido una presencia penetrante en el discurrir de los diferentes episodios que acontecen hasta la mitad del siglo, en el campo del proyecto arquitectónico. El manierismo, estilo artístico que surgió de la crisis renacentista, consiste como señala uno de sus más significativos investigadores, A Hauser, en advertir con plena conciencia, "la disociación en caminos diferentes del arte y la naturaleza en la totalidad de la cultura". Por cuanto respecta al proyecto arquitectónico esta disociación, queda evidenciada en la manera de enfocar la formalización del espacio, y consecuentemente el discurrir de los modos de proyectar durante todo el siglo XX.

La revolución industrial iba a romper las tramas y parentescos formales de la cultura tradicional. Los esquemas ideológicos a los que se aproximaba la doctrina arquitectónica, asignaban al papel que debería asumir la arquitectura y a la función de los arquitectos, un roll excesivamente pretencioso, su aspiración reclamaba que *el cambio y la transformación de la sociedad* debería ser asignado a los protagonistas del proyecto: Arquitecto, Cliente y Constructor, tres personajes y tipologías ideológicas de características muy precisas y condicionamientos muy concretos. *El arquitecto* asumiría la gestión de potenciar la organización y formalización del espacio, su articulación compositiva descansaría en los presupuestos del iluminismo. Por lo que respecta al *cliente* de las nuevas instituciones industriales, el empresariado, no podría alejarse de la conquista burguesa más apreciada, el liberalismo y la promoción de empresa en mercado libre. *El constructor*, intermediario cualificado en la nueva industria, aceptaría sin menoscabo los ideales del prag-

matismo, concibiéndolo como el instrumento más positivo para la construcción y ocupación del espacio en la ciudad industrializada.

Estos arquetipos eran consustanciales a tres corrientes filosóficas muy evidentes, que formulaban un campo de diferencias anómalas difíciles para ordenarlas de manera coherente, en un dato tan preciso como es el proyecto de la arquitectura. Un análisis sumario desde la perspectiva histórica que hoy podemos formular, se nos hace patente esta dificultad para lograr una síntesis, entre proyecto y construcción de lo arquitectónico durante estos años. Consideremos algunos de los apartados más destacados:

### *Las relaciones entre industria y arquitectura*

Las propuestas que va a formular la industria, lo hará desde un predominio de lo que podríamos denominar una actitud científica, comportamiento que sin duda va a inclinar el proyecto del objeto arquitectónico, hacia un proceder fundamentado en una composición analítica. La construcción requerirá de la incorporación de nuevas demandas como:

- Desarrollo de la estructura mecánica.
- Escalas de mayor proporción.
- Integración de elementos caracterizados por su repetición seriada.
- Ruptura del condicionamiento espacial (conquista de grandes luces estructurales)
- y en último lugar la necesidad de introducir un pensamiento *lógico-científico* para proyectar, frente

al *intuitivo-estético*, que comportaba el trabajo habitual del arquitecto.

Resultado de este proceso serán, entre otros, los siguientes ejemplos:

—El Cristal Palace Londres 1851.

—Torre Eiffel Paris 1889.

—Galería de Máquinas Dietert y H.L. Constantin 1889.

### *Dimensión ética del espacio arquitectónico*

La conciencia artística se vuelve crítica, son los tiempos en que W. Morris cuestiona y plantea la *cualidad* artística del objeto y la dimensión social de la casa. El proyecto se debe inscribir como una nueva categoría ética cuya finalidad no debe ignorar ni el artista, ni el arquitecto. La estética adquiere una dimensión ética.

### *Dependencia e integración de los procesos formales en los requerimientos del incipiente capitalismo*

El cliente y el constructor industrial solicitarían una simplificación volumétrica en la geometría del edificio, eliminación de todo elemento ornamental superfluo, continuidad espacial por los nuevos usos y la incorporación de los nuevos materiales, potenciados por las nuevas relaciones de producción industrial. La génesis espacial que tiene su origen en Europa, sería rápidamente asimilada en los prolegómenos del incipiente industrialismo norteamericano. Richardson, Burham, Root, Sullivan, acometerían la



labor de erigir las nuevas catedrales mercantiles y establecer la *razón compositiva* de sus tipologías inéditas. F.Ll. Wright se convertiría en el constructor demiurgo integrando las constantes más genuinas del nuevo imperio, con una arquitectura obstinada en hacer patente la unidad de la naturaleza y el arte, realizándolo con una singularidad espacial que superaba los límites de su localización geográfica.

### **Dialéctica entre vanguardia y tradición**

La joven clase mercantil no podía soportar los costes simbólicos con los que la vieja burguesía había construido sus ciudades, incorporando la tradición como vanguardia. Las nuevas formas deberían ser antitradicionalistas y excluir toda retórica, superar el historicismo y el eclecticismo que aún pervivían en las composiciones de principio de siglo. La arquitectura estaría contra los estilos, para configurar su propio estilo. Su corolario era inmediato romper con la concepción naturalista del mundo, para poder configurar el simbolismo que nacía de la segunda naturaleza y que la técnica tendría que edificar.

Sin embargo la operación no admitía ser tan radical, Víctor Horta y H. van del Velde serán sus artífices más consagrados. Gaudí la excepción del individualista tan aislado como genial, Otto Wagner, Olbrich y Hoffman sus alumnos más destacados. Mackintosh, en Escocia, apuraría con gran esfuerzo las sutilezas simbolistas, y desde sus condiciones excepcionales de gran constructor planteaba los fundamentos del protorracionalismo. Garnier radicalizaba el proyecto de nueva imagen con una confianza

ilimitada en la forma industrial, de tal manera que saltando las concisas normas de la arquitectura, se entregaba a desvelar el misterio de la ciudad industrial apresurándose a dibujarla apenas iniciado el siglo (1901-1906).

La industrialización adquiere y protagoniza por tanto el valor de un *imperativo existencial*. El proceso de aceleración del factor tiempo sobre el espacio y el de la función sobre la forma, serán factores determinantes en la composición del proyecto. Su cometido está orientado hacia la solución de un problema dentro de los tiempos industriales. No importa tanto lo que los espacios son, sino aquello que pueden significar.

### Relaciones entre proyecto y realidad

En la Viena de Wittgenstein se sometían a crítica las relaciones entre el pensamiento y sus formas de expresión. Kafka en un proceso inacabado trataba de indagar y a ser posible definir las causas o los condicionamientos de la culpa. A. Loos se revelaba contra la filigrana y la cosmética de todo ornamento, valor añadido a la cualidad del espacio, llegando incluso a proponer la exclusión de su representación gráfica para el proyecto de la arquitectura. La construcción del espacio se presenta para este arquitecto como una elaboración mental, la arquitectura por tanto es irrepresentable y la construcción habrá que realizarla desde la imagen mental, apoyada en la experiencia que nos transmite la historia del arte y el vínculo de la materia con la que edificamos el espacio. Wittgenstein mientras tanto, hacía patente que

en el reducto del conocer aparecen entornos que escapan a las posibilidades de hacerse elocuentes por medio del lenguaje. Existe un campo dentro del proyecto, que evidentemente no puede abarcarse desde las acotaciones de la *razón compositiva*, el ejercicio de componer y ordenar los espacios de la arquitectura debemos aceptarlo, como un *convenio o mediación*, reflejo de los usos, como un lenguaje lógico-simbólico que permite la manipulación y transformación de la materia, significando con ello el carácter dual, que encierra el difícil proyecto de la arquitectura.

El desarrollo del primer racionalismo como podemos comprobar, se inscribía en una ambivalencia, entre *imaginación y realidad*, *materia e imagen*. El conjunto de intuiciones de la Viena de Wittgenstein referidos a la arquitectura nos pone en evidencia, que no existen contenidos espaciales a los cuales se les busca una forma arquitectónica adecuada, sino que en la representación del proyecto existen de manera simultánea contenidos e imágenes, lógica compositiva y construcción articulada. El *espacio* podríamos convenir que es considerado como una virtualidad funcional, y la *forma* una categoría abstracta de la función. Esta ambivalencia manifiesta entre proyecto y realidad, entre materia e imagen que arrastra la arquitectura, va a producir una desintegración, una atomización en la organización compositiva del espacio, son ámbitos espaciales separados no sólo externamente, cada edificio manifiesta al fin la caligrafía de su autor. Por lo que respecta a su organización interna, la situación de los diferentes espacios arquitectónicos se disponen en secuencias aditivas, siguiendo la norma de la composición

geométrica. La armonía espacial, la relación compositiva entre la ocupación del espacio y el ambiente espacial no observa ninguna relación lógica, basta contemplar la incongruencia ambiental tanto en los aspectos tectónicos como compositivos de la calle industrial.

### La espacialidad racionalista

Con bastante sutileza ha señalado Hauser, que “antes del manierismo sólo había estilos vinculados a concepciones espaciales, o que habían renunciado a ellas, desde el manierismo hay, en cambio, un *problema del espacio*”, porque “una obra de arquitectura es en muchos sentidos, todavía una parte de la realidad empírica y aún cuando es vivida artísticamente como una estructura autónoma y aún cuando se independiza del resto de la realidad como un sistema formal centrado en sí mismo, lo que la obra arquitectónica hace es simplemente poner este resto de realidad entre paréntesis, sin por ello eliminar la realidad ajena a la obra, ni destruirla ni alienarla de sí”.

La arquitectura que propugna el primer racionalismo es una arquitectura muy próxima a los criterios manieristas. El espacio racionalista formaliza una visión del espacio que es incompatible con el espacio empírico, pese a su determinismo funcional y a su propensión por construir un espacio utilitario. Cierra la caja espacial con bambalinas seriadas, en lugar de muros. Predispone su organización espacial con una tendencia hacia el absoluto geométrico (estilo internacional). El principio planimétrico lo eleva a cate-

goría compositiva, y por último el ámbito espacial lo consagra como una auténtica estructura abstracta, donde poder combinar el *horror al vacío* con una atención primorosa por el vacío.

El factor tiempo, se incorporará como un código básico de la percepción y parámetro casi único de la representación (El cubismo, Werkbund).

Los arquitectos del racionalismo van a sentir muy próximas, y de manera contradictoria las divergencias entre los fenómenos de la intuición, tan ligados al menester del artista y la presión de los métodos científicos. La indagación científico-matemática que propugna un Gropius, podría inscribirse en una actitud paralela a la que plasma un F. Leger en sus telas. El platonismo de un Mies, con la búsqueda lírica de un Braque. La decodificación crítica de un Picasso, con la gran elocuencia monumental de un Le Corbusier. La *razón compositiva del racionalismo*, se enfrentaba con la aventura de integrar y hacer coetáneas tres actitudes muy características del pensamiento contemporáneo, y que siguen presentes en el debate de las últimas propuestas espaciales. *La científica*, que permita configurar una metodología de trabajo. *La crítica* empeñada en la construcción de un nuevo orden, de acuerdo con la realidad industrial del mundo. *La poética dispuesta a instrumentalizar* los medios que permitan la identificación del pensamiento intelectual, con la acción constructiva.

Conscientes o ingenuos, los racionalistas no abandonaron la idea según la cual la sociedad por medio de la arquitectura podría verificar sus transformaciones, y ante tal sugerencia estaban dispuestos a romper con todos los tratados, llegando a incluso a excluir la historia. Atormentados por tan sugerente

proposición, no aceptaron la máxima de Proust, que entre líneas destilaba la necesidad de recuperar el recuerdo, "El arte no es más que el producto del recuerdo" y aunque el espacio de la arquitectura se amasa en la crudeza de la materia, construimos nuestro espacio con fragmentos del pasado. El pasado adquiere en cada tiempo nuevo, un aspecto y una dimensión también nuevos. El pensamiento racionalista que propugnaba la nueva arquitectura iba a estar dominado por el desarrollo del *tiempo*, en el amplio proceso de la formalización del espacio. El *tiempo normalizado de la producción industrial*, cuya característica más singular estaría supeditada a obtener el mínimo de *pérdidas* y el *óptimo* de rendimiento en la construcción del espacio, condición que llevaría inexorablemente a la pérdida del concepto de *lugar*. La *razón compositiva* del primer racionalismo se enfrentaba con el complejo dilema de hacer coexistir el *tiempo irreversible*, tiempo ligado a los fenómenos de la temporalidad mecánica, cuyas características de inmediatez reproducen una infidelidad tanto física como social, y la arquitectura que representa un diseño de la temporalidad biológica. Para dar salida a una síntesis de tiempos tan singulares (t. biológico, t. mecánico) el proyecto racionalista va a requerir de metáforas y analogías, ya fueran estas de índole mecánicas, "la casa es una máquina para habitar", o bien de carácter orgánico, referidas estas de manera explícita a los seres vivos, pero el sentido de las analogías ya sabemos que pueden servir como aclaración exploratoria, nunca como un método, porque es evidente que un edificio ni funciona exclusivamente como una

máquina, ni se reproduce con las leyes de un organismo vivo.

### Indagaciones sobre la actividad estética y la constructiva

Resulta difícil y problemático demostrar, por cuanto venimos exponiendo, la arbitrariedad y la trama intelectual de vicisitudes que ha tenido que soportar el arquitecto contemporáneo por adecuar las intenciones del proyecto de la arquitectura, con las necesidades requeridas para construir el espacio del hombre moderno, de la misma manera que podemos observar en nuestros días la dificultad por acotar las distancias para integrar el trabajo artístico del arquitecto y el del constructor, en el tejido social de nuestra época.

“El paisaje de los hechos”, reducto evidente de la realidad y “el paisaje de la geometría”, condicionan al arquitecto moderno a descubrir otros paisajes y problemas que los compositivos o los puramente visuales.

La crisis del racionalismo en sus apartados más positivos lleva implícito la *desmitificación* de una espacialidad autónoma, y será a partir de esta decepción significativa, cuando tanto la *razón compositiva*, como los datos que operan sobre el *proceso de la construcción*, se alejaron en los años cincuenta hacia posiciones y presupuestos más íntimos y reductores que nos obliga a preguntarnos. ¿Tiene opción el proyecto, bajo esquemas de una “Vía revolucionaria”, retomando muchos de los supuestos dadaitas, que postulaban en sus propuestas la destrucción total

del sistema?, o por el contrario, ¿La capacidad creadora y transformadora del hombre dentro del proceso social, puede sin necesidad de intermediarios especializados realizar la construcción de su propio espacio? ¿El proyecto de la arquitectura es un determinante causal de la existencia del hombre o consecuencia de la manipulación general, que caracteriza las relaciones de dominio de nuestro siglo?, y por último, ¿Es posible concebir el proyecto, reducido a los términos de Forma-Función, Espacio-Símbolo, o Técnica-Creación?

Las refutaciones y alternativas tanto de la doctrina como de la espacialidad construida durante la evolución y consolidación de los diferentes y diferenciados “movimientos modernos”, hacen patente dentro de su desarrollo crítico una serie de tesis bien elocuentes y que de una manera sintética se podrían formular en los siguientes términos:

- No existe un método propio de la arquitectura.
- La actitud racional y la crítica son equivalentes.
- Las cuestiones de cómo surge la idea del proyecto, no representa ningún soporte operativo para el análisis lógico del conocimiento de lo arquitectónico. Necesidad por tanto de un control de las deducciones psicológicas en el desarrollo del proyecto.
- Contrastación deductiva de las teorías arquitectónicas. Se hace necesario someter a una deducción lógica, los datos que suministra la intuición, al objeto de verificar si las ideas son deductibles, compatibles, incompatibles o equivalentes, con la finalidad del proyecto.
- Composición y construcción representan una interrelación de conocimientos, teórico-prácticos y



una síntesis de la dualidad que encierra el proyecto de la arquitectura.

—El espacio de la arquitectura ofrece dificultades intrínsecas a su propia naturaleza para definir su auténtica *causalidad*, de ahí el aspecto mágico que rodea la ritualización de proyectar.

### **¿Utopía normativa o ideología emocional en el proceso del proyecto?**

La planificación del espacio y consecuentemente los supuestos compositivos de la arquitectura en los años 20, pretendían dar respuesta a los nuevos asentamientos requeridos por el crecimiento acelerado y el excedente demográfico como efectos inmediatos del desarrollo industrial. Hacia 1930 el desarrollo de las teorías perceptivas de la Gestalt introducía como protagonistas del espacio los apartados de la forma, el color, y la textura. Será más tarde, a partir de 1960, cuando se intente abordar con unos métodos de ordenación tanto planimétrica como volumétrica, las distintas funciones y usos del espacio urbano, haciendo posible el *poder integrar las relaciones mantenidas entre las partes y el todo*. En definitiva y aunque de un modo no explícito se hiciera patente, se trataba de recuperar o de ensayar en el campo del proyecto, los hallazgos obtenidos por el “Holismo histórico”, método según el cual explica: el grupo social es algo más que la mera suma total de sus miembros, y algo más que la suma total de las relaciones personales.

La *razón compositiva* desde esta visión de la formulación holística por cuanto se refiere a la arquitectura, intentaba orientar el proyecto como presupuesto que superara la forma atomista del espacio, es decir, la buena caligrafía de los elementos arquitectónicos. El proyecto bajo esta orientación, entiende que un determinado ambiente o espacio, nunca puede considerarse como la agregación o suma de elementos arquitectónicos aislados, por muy bien diseñados que estos lo sean (desde la silla a la ciudad), sino por una *forma global* (holística). Algunas de las superadas síntesis de la forma expuesta por C. Alexander, se presentaban, aunque no fueran de una manera directa como relacionadas con este modelo.

Durante este período, década de los 60, ya se habían experimentado y aventurado los métodos más significativos de la ciencia experimental, y bien por analogía o simple aproximación, se reflejan en el campo del proyecto arquitectónico. Consideraremos aunque sea de manera esquemática algunos de ellos.

*Método de generalización.* Este método abordaba los problemas de la arquitectura de manera que la propuesta del proyecto pueda ser válida para los mismos usos en diferentes lugares (estilo internacional). Esta aproximación proyectual al ser transferida a las coordenadas arquitectónicas, se convertiría en un auténtico *colonialismo formal* dentro del mercado del espacio, pues se generalizaba de manera uniforme los usos sociales, sin tener en cuenta sus realidades específicas, ya fueran estas sociales, económicas o antropológicas.

*Método experimental.* El proyecto podría formalizarse mediante un proceso análogo al método expe-

rimental de las ciencias, fundamentado éste en la idea según la cual, siempre que se ofrecen *circunstancias semejantes*, se pueden *reproducir objetos semejantes*. Este carácter reproductor ha sido habitualmente utilizado para orientar el proyecto hacia verdaderos "estereotipos arquitectónicos". Los proyectos no se conciben como modelos programados para obtener un grado de coherencia espacial, sino tipologías de fácil ejecución y seriación en las técnicas constructivas (arquitectura de la vivienda especulativa, turismo, planeamientos de absorción habitacional). Un determinado proyecto no parece viable que pueda repetirse bajo las mismas condiciones en situaciones semejantes.

Una variante del modelo experimental, aplicado a la arquitectura y en el que podrían incluirse algunas de las aportaciones del epigonismo arquitectónico actual, viene solicitado por los requerimientos del *principio de novedad*. Pero los factores sociales, como señala la sociología, no son hechos que puedan ser conocidos en toda su dimensión. La respuesta a este principio de novedad extrapolada al proyecto, de la arquitectura encajarían en lo que podríamos denominar un *diseño de innovación*, subsidiario de la ideología del valor de cambio. La composición y los elementos formales de su imagen arquitectónica vendrían predeterminados por las necesidades de innovación que reclame el espacio, de acuerdo con los valores de cambio establecidos en los mercados de la novedad del símbolo.

Todos estos esfuerzos, tentativas y ensayos intentan reproducir alrededor del proyecto, hipótesis compositivas, que podemos contemplar en el amplio espectro de imágenes que nos muestra la arquitectura

durante estos años. La cuantificación de los procesos de análisis inunda con sus tablas y taxonomías todo el acontecer del proyecto, las llamadas metodologías del diseño, llegaron incluso a amputar por un tiempo la capacidad de formalizar el espacio físico de la arquitectura y “la razón compositiva”, se vería sustituida por una morfología heterogénea de organigramas con un alto grado de abstracción. Procesos decisorios, modelos matemáticos, ordenadores, técnicas de optimización, análisis de necesidades, se agrupaban en modelos de investigación operativa. Teóricos como Maldonado, Jones, Alexander, Archur, Newman, Broadbent..., acorralan el “pensamiento creativo”, y ante solicitudes tan discontinuas del proyecto, surgiría el interrogante: ¿Enfoque generalista o especialista? Tal interrogante no tuvo una respuesta concreta. Como dar el salto entre lo general y lo particular que subyace en toda determinación proyectual. Alrededor de todas estas cuestiones vinculadas a los círculos arquitectónicos, la “construcción” continuaba edificando un espacio pragmático adornado con los recursos formales que le presta los esquemas compositivos del M.M. Este proceder constructivo se declararía partidario de unos principios muy elementales: Ensalzar la acción, rechazar el conocimiento, y operar con un resultado manifiestamente empírico. Una construcción multivalente inundaba la escena pública, excluyendo cualquier dato de racionalidad, de todo este esfuerzo intelectual por parte del reducido grupo de arquitectos, no cabría mejor síntesis que una cita de C.N. Parkinson, “los tiempos eran difíciles, pero nosotros hemos hecho lo mejor de nosotros”.

La ideología industrial en los 60, había superado

ya el punto crítico, *umbral crítico*, y el crédito de las instituciones se somete a crítica, éstas se vuelven contra el hombre y lo manejan. ¿Qué proyecto de arquitectura realizar? ¿Cómo enseñarlo? ¿En qué institución? ¿Transformar la crítica en programa? ¿Propugnar una nueva exigencia ética? ¿Arremeter contra toda propuesta que nos viene de la construcción práctica? ¿Nos encontramos acaso en el principio de una *utopía normativa*? o tal vez, ¿ante la concepción de una *ideología emocional*?

### Correcciones al proceso del proyecto

Es cierto, como se ha señalado, que vivimos la *edad de la discontinuidad*, a la que sin duda alguna contribuye entre otras variantes la explosión de las tecnologías, el surgir de una nueva economía mundial, el crecimiento de instituciones no estatales, y el papel central que asume el conocimiento, todo ello constituye un conjunto de propósitos de los que no puede marginarse la formalización del espacio físico en el que se debate esa realidad. El proyecto se ha de inscribir, no sólo en el familiar mercado formal que de alguna manera siempre suple la demanda simbólica, sino en un pensamiento que permite realizar la síntesis, entre contexto, procesos lógicos y soluciones generales. De estas consideraciones se puede extraer una interpretación oportuna. Necesitamos provocar una actitud hacia el estudio práctico sobre la *forma de pensar*. La dificultad del proyectar, es opinión compartida, reside en decidir y representar mediante una abstracción gráfica, las propiedades de un espacio del que no se conocen ni

su forma, ni su dimensión. El proceso por el que se rige, lleva consigo una fragmentación de acontecimientos que debe tener en cuenta el conjunto espacial al que va referido, pues cualquier alteración en la imagen de una de estas partes, transfigura la totalidad.

Todo proyecto requiere por tanto de un método ordenador, cuyo soporte radica en la *razón compositiva* que lo sustenta, entendida ésta, como *estructura que organiza, delimita y define la formalización y dimensionamiento de la totalidad del espacio*. Esta solicitud de componer el proyecto en relación con su forma y dimensión, es intrínseca al proceso constructivo, vínculo que hace posible la materialización de su *razón compositiva*, y que conforma todo acto de proyectar.

La extrema dificultad radica en lograr la *síntesis* entre concepción del espacio y construcción material del objeto ideado, pues en ambos estadios del desarrollo del proyecto, el arquitecto se comporta actuando con dos modos de proceder complementarios. En la primera (concepción del espacio), actúa a la manera del filósofo, tratando de reflejar en el plano las estructuras lógicas, las proporciones mentales del espacio, valiéndose para referir estos conceptos de las necesidades del programa, de las leyes de composición, de la estética y por supuesto del saber técnico. La *razón compositiva* se hace patente cuando los requerimientos anteriores adquieren su *formalización eurística*, compromiso que se manifiesta en la síntesis gráfica, expresión final de la concepción cultural de lo arquitectónico. La *ejecución material* es el término que refleja con bastante precisión la intencionalidad con la que se diferencian

los recorridos que debe seguir el proyecto, este proceso de ejecución, devuelve al arquitecto a su etimología más precisa (L'ARKITEKTON-maestro de operarios), es decir, la de ser conocedor de la práctica en el arte de construir y no sólo de las leyes que configuran la formalización eurística del proyecto, sino técnico que interpreta y traduce la *razón de ser constructiva*, que infieren las trazas imaginadas, o como señala Blondel en términos más específicos, “las exigencias funcionales, los espesores técnicos, y la composición estética del edificio”, añadiendo una cláusula muy significativa en la tratadística de la época, la de servir de conciliación a estas tres acotaciones, función, técnica y composición. “Es de esta conciliación —precisa Blondel— de la que depende la armonía de todas las partes del edificio, sin ella, aún las realizaciones más ingeniosas, no son más que composiciones imperfectas”.

Es fácil darse cuenta que las exégesis de los tratadistas han sido utilizadas por arquitectos y profesores del ejercicio profesional o escolar más como recursos formales adscritos a la recuperación figurativa iniciada en la década de los 70, que a evidenciar los vínculos con la *razón constructiva*.

Sobre los delicados trazados de sus planchas y grabados, podemos extraer profundizando en su interpretación, que todo proyecto debe adaptarse, como condición primaria y necesaria a los acontecimientos que emanan de la realidad. Para Guadet, teórico nada receloso de una orientación práctica de la arquitectura, entiende la composición como un conocimiento razonado de las proporciones, siendo más conciso al señalar que verdaderamente de lo que se trata en el “ejercicio de la composición”, es de

llegar a un verdadero compromiso entre lo *verdadero*, para Gaudet la certidumbre en el componer deriva de los “principios de la construcción” y la “imitación” de los ejemplos de la arquitectura clásica. Entre los múltiples factores relacionados con la decisión del proyecto, “la construcción es la clave de lo verdadero”, frente a las sugerencias de la forma a priori, de la especialidad preestablecida, o las indiferenciadas interpretaciones de la tradición consagrada. Gaudet, en su Tratado “Elementos y Teoría de la Arquitectura” (2), llega a confirmar que la arquitectura es la puesta en obra de los elementos constructivos, para satisfacer las necesidades materiales y morales. “Sin construcción no existe Arquitectura”.

Este radicalismo hacia la *razón constructiva* y la *técnica* que la construye, que señala la preceptiva compositiva, no excluye ni por supuesto subordina la *libertad de composición*, como algunos críticos interesados pretenden deducir de su lectura. Una cosa es la sustancia de unos principios teóricos y otra muy distinta la utilización que de estos principios realizan arquitectos o historiadores para legitimar sus proyectos o corroborar sus hipótesis.

La arquitectura es un sistema que opera en el espacio e interpreta las necesidades del habitar del hombre en el mundo, y esto conlleva una libertad de elección para resolver las múltiples soluciones que el acto de proyectar puede ofrecer. La capacidad selectiva del arquitecto es la encargada de singularizar la opción para una propuesta determinada, y

---

(2) Gaudet. *Elementos y Teoría de la Arquitectura*. Ed. 1902 Librería de la Construcción. París.



esta opción elegida es producto de una síntesis entre las dos razones complementarias del proyecto. *La razón compositiva y la constructiva.*

Partiendo de estas observaciones de carácter genérico, se podrían señalar algunas consideraciones más precisas:

La “composición arquitectónica”. La trama de secuencias espaciales referidas al esquema geométrico. La geometría en definitiva como valor proyectual, ha venido asumiendo durante los períodos más álgidos de la implantación del M.M., y en las aportaciones más recientes, el papel de instrumento privilegiado en el desarrollo del proyecto, “la geometría es el principio fundamental”. La composición señala las indicaciones a las que debería responder la forma del espacio y las especificaciones de la construcción. La *razón compositiva*, auténtica estructura de lo arquitectónico, se convierte en el lugar geométrico donde verter cuestiones de programa, relaciones del espacio, forma del objeto arquitectónico, dimensionamiento... Incluso mediante extrapolaciones de índole geométrica se ha llegado a formalizar la imagen de la ciudad. El discurrir de las construcciones geometrizarantes intentaban hacer factible la planificación urbanística a partir de estas extrapolaciones. Esta estructura compleja que asumía el ejercicio compositivo ha llegado a transformarse en una operación autónoma, desvinculada por lo general de la realidad histórica del proyecto, imprecisa por cuanto se refiere a la naturaleza con la que determina sus dimensiones o condiciona el uso de los materiales, y subsidiaria de una forma dictada

más por la coherencia del propio lenguaje de la geometría, que por su “cualidad espacial”, acercándose por este proceso de inducción geométrica a una auténtica *desmaterialización de la razón constructiva*.

El proyecto, desde una opción así, se plantea no como un enigma filosófico, sino como una reivindicación universal del proceder geométrico, ejemplos brillantes de este proceder no faltan, algunos ya consagrados. El edificio de la administración Johnson de F.Ll. Wright, donde un elemento arquitectónico se extrapola a todos los confines del espacio edificado, aún teniendo que admitir que en el tratamiento wrigthiano, tanto los elementos en sí, como en su relación con el conjunto reproducen una coherencia unitaria.

La columna dórica de A. Loos para el Chicago Tribune. El paralelepípedo del Seagram de M.v. der Rohe. Los laboratorios Salk de Khan, por recordar algunos de los esquemas compositivos más divulgados, nos hacen patente ese *principio iterativo*, de naturaleza geométrica, que renuncia en su recurrencia espacial a todo aquello que no pertenezca al desarrollo lineal de su programa compositivo.

Le Corbusier en su agnosticismo constructivo, iría aún más lejos con la propuesta que formula en el *modulor*, su pretensión radica en trasladar a un sistema numérico las virtudes universales asignadas a los trazados reguladores. Para L.C. la “razón compositiva numérica”, no tiene referencia inmediata a la construcción, es un instrumento de proporciones que permite al arquitecto desarrollar con cierta tranquilidad los infinitos caminos de la plasticidad. Medidas teóricas, sobre un hombre teórico, donde la

armonía del número le permitirá edificar el “espacio universal”.

### Explorando los perfiles de la sección arquitectónica

La razón compositiva autónoma relegada de la servidumbre de la materia, va a permitir dos enfoques diferenciados respecto al proyecto que serían muy significativos en el proceder del arquitecto contemporáneo. Una orientación entenderá lo arquitectónico como un fenómeno de *plástica unitaria*, otra considerará el espacio como un objeto de *volumetría abierta*, que permite tanto la adición como la yuxtaposición de elementos arquitectónicos en todas las fases del discurrir proyectual. La primera opción es sintética, produce obras cerradas, como los resultados espaciales de las trazas renacentistas. La segunda admite el análisis y el fluir del edificio en una suma de secuencias formales, en todo género de distorsiones antes de la síntesis final. En ambas situaciones el espacio podríamos decir se *preformaliza* según las leyes autónomas de la composición, como reseña tan elocuentemente L.C. en su proyecto para la nueva ciudad en el Punjab indio, o A. Van Eyck en el Hogar de Infancia 1958-60, Pabellón Arnheim 1966.

Los arquitectos que abordarían el desarrollo del proyecto, dentro de lo que ha sido clasificado como de la tercera generación, van a estar más atraídos por una concepción de volumetrías abiertas, inclinación suscitada sin duda por las necesidades que van a encontrar al explorar los valores espaciales que encierra la *sección* en arquitectura.

Si en el desarrollo de la utopía social que caracteri-

zó la época heroica de la arquitectura, tuvo un papel predominante la geometría aplicada a realizar ejercicios brillantes sobre la planta, la renovación llevada a cabo por las nuevas generaciones a partir de los 60, se va a prolongar en estos arquitectos de la tercera generación en una nueva enfatización del *recurso geométrico* como un valor significativo para el desarrollo del proyecto, pero con una diferencia sustancial; la de atender y explorar en *valor de la sección*, frente al de la *planta*, estimulación tan apreciada por los maestros constructores. Para estos arquitectos existe una necesidad nada aleatoria, y es la identificación con la demanda topológica que requiere el espacio de una sociedad industrial acelerada. El proyecto tendrá que asumir una nueva dimensión del tiempo, basta para corroborar esta consideración observar la rapidez como evolucionan los usos de un espacio construido, y comprobar los tiempos de ejecución junto a la dificultad de coordinar las diferentes tecnologías. Esta nueva dimensión topológica se verificará en el proyecto arquitectónico mediante un salto favorable que va de la *planta libre*, al vacío liberado, del cubo tramado, al contenedor, haciendo patente en sus volumetrías los significados estructurales y constructivos. El proyecto tiende a resolver desde esta óptica, problemas específicos. De la ópera de Sydney de J. Utzon, a las estereometrías de J. Stirling para sus edificios universitarios, se manifiestan elocuentes los nuevos discursos de la geometría y la "razón compositiva-constructiva" como norma aplicada a la sección arquitectónica.

La crisis en la que se ve envuelta el papel tradicional de la planta, aleatoria y heterogénea, privilegia sin duda la sección escueta y ordenada, instrumento

de organización interno de la espacialidad arquitectónica, privilegio que ampara la viabilidad de su construcción y la *continuidad espacial*, aspiración genuina y deseo manifiesto de la arquitectura moderna. Recuperar la sección para entender mejor el espacio había sido intuido hacia los años 20 por los ejemplos más brillantes del constructivismo ruso, (Monumento a la III Internacional de Tatlin o la Tribuna Lenin de Lisickij).

La sección al transformarse en *estructura* que organiza el edificio, posibilita la *síntesis compositiva* de los diferentes elementos que concurren a formalizar la espacialidad del objeto arquitectónico, abriendo un campo de posibilidades a geometrías, más allá de los que marcan los ejes tradicionales de horizontalidad y verticalidad (la sección triangular, esferas...), asumiendo la incorporación de asimetrías y la complejidad espacial de las relaciones topológicas.

Con la aceptación de estas nuevas coordenadas topológicas, el proyecto de la arquitectura está abriendo sus enunciados a un entendimiento del *espacio como lugar*. Merlau-Ponty, ha señalado con gran agudeza, que “el espacio no es el ámbito (real o lógico) en el que se disponen las cosas, sino el medio que hace posible la posición de las cosas”, añadiríamos que esta posibilidad de entender el espacio como *lugar* en este sentido situacional, permite abrir la caja espacial y concebir el espacio como un *lugar de acontecimientos*. Estas apreciaciones, pese a su grado de generalización, explican en parte cómo la geometría euclídea, los materiales de la geometría proyectiva, las relaciones de proporcionalidad, la estereometría, o el conjunto de princi-

pios de la geometría descriptiva, no son más que medios de aproximación proyectual, haciéndose necesario el lenguaje de una geometría más general que pueda incluir además de los usos y funciones de un determinado programa que configuramos en *formas*, las *relaciones de posición* que los objetos tienen en el ámbito de lo que denominamos espacialidad arquitectónica.

De esta necesidad se intuye, que la *razón compositiva* debe ser concebida como *razón topológica* integradora, en manera alguna excluyente de las secuencias anteriormente acotadas, sino como una nueva dimensión abierta frente a las limitaciones que comporta aún las geometrías sintácticas del proyecto en la actualidad.

La exploración de la sección permitirá avanzar en la indagación del espacio con recursos más objetivos que los de la visión planimétrica, tan característica de la manera de proyectar el espacio en Occidente, así como situar en su lugar el “absoluto geométrico”, en el que se transforma el ejercicio de la composición arquitectónica, al conferir a la geometría el principio ordenador de los fenómenos vitales que acontecen en el espacio. Es cierto que estos cambios se deben, entre otras atenciones, a un mayor conocimiento de la espacialidad oriental y a los estudios de la psicología del espacio, que si en un principio adolecían de precisiones concretas para ser transferibles al plano, van aproximándose cada vez con mayor rigor, incorporando los últimos descubrimientos que esta ciencia nos viene proporcionando. A ello deberíamos agregar la valencia técnica, no se puede entender la demanda y la necesidad de potenciar el proyecto de la arquitectura sin profundizar y

apreciar la presión de saber científico sobre el proyecto, en la medida que este conocimiento o el desarrollo de sus principios en tecnología se ha convertido en una de las fuerzas más destacadas del proceso de producción de objetos, y que en la parcela que corresponde al espacio arquitectónico, ha llegado a afectar a todos sus contenidos espaciales.

### **La recuperación figurativa**

El proyecto de la arquitectura a partir de los 60, abandona algunos de los presupuestos de racionalidad formal que caracterizó los primeros tiempos, para entregarse a una serie de experimentos cuyo carácter más significativo manifiesta una atención por la *recuperación figurativa*, la mirada hacia los procesos de la Historia, según quedan reseñados en el acontecer de los últimos episodios de la posmodernidad. Proyectar, para estos arquitectos, es producir imágenes, la composición de lo arquitectónico en términos generales podríamos señalar, que va a inscribir en la dialéctica del juego gráfico o el juego sintáctico de la geometría, como de manera explícita y con tanto lujo de detalle nos recuerda el trabajo de un P. Eisseman.

El espacio viene proyectado como el resultado de una secuencia, de una búsqueda de estructuras formales que destilen comunicación. El objeto arquitectónico se representa globalizado, no desde las demandas de la planta o de las posibilidades constructivas de la sección, sino desde la dimensión gráfica que requieren los enlaces geométricos de la axonometría, la isometría o la perspectiva caballera.

Desde esta mirada es evidente que las habilidades sintácticas que posee el proyectista o el artista adquieren la valoración máxima, pues de nuevo el "artista arquitecto" vuelve a recorrer los erosionados caminos que dejó el diluvio metodológico. Nos encontramos, a pesar del poder de síntesis que H. Jencks atribuye al artista-arquitecto, ante un proyecto de lo arquitectónico fragmentado, diversificado por la ruptura manifiesta que representa la pregunta formulada como proyecto y la respuesta constatada como edificación. Una cierta irracionalidad bordea las razones compositiva y constructiva, los objetos arquitectónicos que se proyectan enfatizan lo simbólico de sus formas sin significado, como hacen patente los discursos metafóricos de la postmodernidad, o se construye el edificio con las normas del mercado del espacio, como auténtico "vacío enajenado". Si algo con rotundidad se manifiesta en la arquitectura de la ciudad actual, es la expresión de desconfianza por parte de las comunidades de sus usuarios. Desconfianza que tiene su fundamento ante la expresión material de sus ámbitos y la ineficacia de sus alegorías, reflejo evidente de una contradicción y un enfrentamiento, que se traslada a todas las esferas de la vida. No obstante algunos diagramadores del espacio tratan de justificarlo y desde los supuestos de un "hábil diseño" de representación. El espacio se insinúa como el limbo de un mercado de intercambios permanentes.



## ¿Dónde nos encontramos?

Como en el período de mayor auge de la arquitectura expresionista, asistimos después de los años 60 a una reinterpretación de los *revivals*, pero también como ocurría entonces, “más que recuperar modelos formales de la historia, lo que se busca, son las formas de comportamiento y los arquetipos que justifiquen el compromiso, el papel, la finalidad del arquitecto en un mundo totalmente diferente que se pretende ligar a la tradición”.

Desde esa cúpula del desencanto en la que el arquitecto proyecta como tratando de cerrar el puente tendido entre la imaginación y la realidad, hoy podemos comprobar cómo la ideología que sustentaba su fe y animaba sus sentimientos en el progreso tecnológico de los 20, y que esperaba la transformación estética del espacio cuando “la arquitectura de ladrillo fuera sustituida por la de cristal”, cómo cumplido este axioma, el espacio no ha sido liberado por el momento de una enajenación creciente. Elocuentes se presentan los grandes invernaderos burocráticos, junto a ellos las secuencias estandarizadas de los caleidoscopios que administran los flujos de la sociedad postindustrial. Esta actitud revisionista hacia la historia formal de los estilos, tal vez esté destinada a embellecer los reductos de estas prisiones.

La cúpula, la bóveda y la esfera, como en los mejores proyectos de J.M. Olbrich, o R. Steiner, se convierten de nuevo en el postulado compositivo de la “nueva secesión”. No resulta estimación exagerada señalar, que la representación del espacio en algunos de estos ejercicios, cuando se convierten en espacia-

lidad construida, lo que hacen es la exhibición elocuente del vacío simbólico. La recuperación del dibujo se hace solidaria a esta actitud revisionista, como se puede observar de manera más patente en algunos proyectos de la década de los 70, cuando los medios de difusión técnicos comienzan a archivar las imágenes de los pioneros y a reproducir como nuevo corpus compositivo los apurados ejercicios escolares. La escolástica sale a la calle y con sus nuevas formas de comunicación consagra arquetipos eclécticos, y toda forma de expresión que pueda ilustrar la "nueva pastoral urbana". La construcción quedará de nuevo relegada, sin preocuparse demasiado por entender el proyecto de arquitectura como una obra de espacialidad total. Su intencionalidad ambiental está dirigida como en las mejores obras del expresionismo, a recuperar la influencia de los conceptos de espacio-luz, luz-color, en una clara referencia a algunos de los trabajos de Bruno Taut. Conocida es la fascinación por la espacialidad bizantina en la obra de Bruto Taut y de manera explícita el conjunto de Sta. Sofía.

Esta corriente expresionista, por lo que respecta a la composición, quedará muy patente en las últimas aportaciones japonesas y americanas, pero un expresionismo donde el principio de la escenografía domina todo el espacio. Confusión de imágenes y engaño constructivo, cambio de escala, incorporación de elementos vernáculos, rotulación gigante... La técnica del hormigón armado, en el caso japonés, reproduce en imagen la estereotomía de las construcciones de madera, no existiendo relación entre la carga que recibe y la dimensión de su soporte. El principio planimétrico que ordena la planta, apenas tiene relación con el expresionismo volumétrico del

conjunto proyectado. La mayoría de estas construcciones son incómodas, nada prácticas y totalmente inadecuadas para los usos a los que se destinan, como en los mejores tiempos manieristas. Basta observar y verificar un somero análisis superficial de la vivienda individual, tan propicia a esta modalidad de experimentos plásticos, para comprobar de qué manera su autonomía formal reproduce una espacialidad convencional, que transforma el espacio en un sofisticado artificio geométrico, configurando tamaños y elementos arquitectónicos en algo inanimado e innatural. En este sentido enunciábamos antes la característica “manierista” de la arquitectura de hoy, pues no existen ejemplos más contundentes como los de estas viviendas que patenten ese carácter abstracto y esa distancia de la naturaleza, entre estos objetos y el medio donde se inscriben. Proyectos surgidos en el laboratorio de las formas, sin relación posible entre paisaje y construcción, cultura y naturaleza, hombre y ambiente. La casa desde la visión de la perspectiva caballera ha perdido toda su relación con el medio, son cuerpos extraños en el paraíso de la imaginación. No debemos olvidar que son proyectos surgidos desde la “tragedia de la cultura” recogiendo la explícita argumentación de G. Simmel, destinados a la ficción más degenerada. Su discurso formal viene avalado por el recurso ininterrumpido de imágenes. Su espacio una concatenación de asociaciones figurativas, de metáforas intermitentes. La composición arquitectónica está dirigida no a la articulación de contenidos ambientales, sino al goce de las insinuaciones imaginativas.

## Experiencias con la imagen

La "condición manierista" heredada de los maestros constructores, parece quedar supeditada en los epígonos, a pequeños hallazgos generalmente referidos a supuestos formales ya consagrados por la historia y que son incorporados en el tramado compositivo, a la manera del arquitecto barroco cuando hacían uso de las formas muertas. La constante manierista en estas propuestas es manifiesta, asume el papel de representar con el sesgo geométrico las formas de la vida automatizada. La composición, no se aleja de la construcción convencional por una diferencia cualitativa del espacio, sino por medio de las imágenes. La organización irracional del espacio es permitida, siempre que la metáfora simbólica esté adecuadamente representada.

El epigonismo fin de siglo se caracteriza por una recuperación de nombres, personalismos, indagación sobre las tradiciones y el correspondiente uso de los materiales tradicionales, como novedad más compositiva y tectónica que constructiva, en una época en que verdaderamente la novedad carece de significado. Resulta indicativo al analizar estas cuestiones, recoger algunas formulaciones colaterales, dentro de los esfuerzos que realizan estos epígonos para justificar su presencia en los foros de la postmodernidad y la transvanguardia. Una muestra reciente: "La modernidad, un proyecto inacabado", es calificada por sus propios autores como "un viaje al país de los grandes arquitectos, que nos han hecho sentir más que nunca la crisis actual de la moderna arquitectura". Tendremos que aceptar que es un esfuerzo verdaderamente evocador el itinerario de viaje se-

mejante, para hacernos patente la virtualidad de las formas consagradas cargadas de aparente modernidad. Convencidos están que a través de estas geometrías sancionadas por la historia más reciente, nos transportan a un espacio de sensaciones no vividas. La referencia crítica, por amable que sea, no puede excluir el grado de ingenuidad y de “alejandrinismo formal”, que tales recomendaciones suscitan, los atributos son débiles para la persuasión que pretenden: Convencernos que la realidad concluye, justo en los perfiles que delimitan sus láminas dibujadas.

La “razón compositiva” en estas secuencias espaciales fin de siglo, está orientada a recrear la visión del espacio en propuestas de arquetipos imaginarios, que excluyan o neutralicen de alguna manera la visión real del espacio. La composición adquiere de este modo un valor semejante al de las “experiencias con la imagen”, muy relacionadas con los trabajos experimentales de artistas, que trabajan en ejercicios de collage, pastiche, poesía visual, manipulaciones del texto literario, o las propuestas del espacialismo pictórico, auténticos “exorcismos de estilo”.

El afán por bucear y recrear la polémica racionalista de los albores del M.M. está limitada en estos arquitectos a un compromiso inconsciente, que les impide traspasar los umbrales de la insinuación geométrica de la forma. La planta consagrada, es objeto de múltiples relaciones, la fachada escenificada y el detalle técnico atomizado en una secuencia de geométricas inacabadas, todo como un juego exquisito en los alrededores del espacio. Un elenco suficientemente difundido por lo que se refiere a estos “exorcismo de estilo”, nos hace innecesario acumu-

lar nombres y tendencias, complementaremos tal vacío, incidiendo por vía de metáfora, reseñando una ilustrativa anécdota descrita con sagacidad por Gaston Bachelard en su estudio sobre “El compromiso Racionalista”, y que de alguna manera señala la distancia y perplejidad de estos arquitectos respecto de la realidad espacial.

Guillermo, duque de Mantua, hizo anotar por Fray Paolo, matemático, el instante en que una yegua parió un mulo; y envió ese instante a los más célebres astrólogos de Italia y de los países vecinos, rogándoles que hiciera el horóscopo de un bastardo nacido en su palacio, en tal momento, y que describieran su vida; estos, sintiéndose honrados por un pedido tan cortés de parte de un príncipe, trabajaron cuidadosamente sobre el tema.

Y en sus respuestas unos dieron a ese Bastardo las Armas y las Victorias, otros la toga de la Justicia, unos terceros la mitra y otras dignidades eclesiásticas y uno de ellos hasta hacerle Papa, lo que demostró a este duque “la incertidumbre de aquel arte”.

Una mirada sosegada y un juicio medianamente razonable, hacia muchas de las propuestas de estas arquitecturas, provocará sin duda una incertidumbre mayor que las incongruencias y arbitrariedades del horóscopo formulado por los astrólogos en los tiempos del Duque de Mantua.

La circunscripción donde se encuentra la arquitectura, los perfiles de ambigüedad, la incertidumbre, el presuntuoso grafismo con el que se dibuja el fragmento arquitectónico, están haciendo patentes el precario clima de la arquitectura al concluir el siglo. La “norma compositiva” abandonó hace algún

tiempo su correspondiente disciplina y se ha acomodado en el limbo atormentado de los sentidos. La "razón constructiva", que protagonizó tantos episodios del período histórico, se ha hecho autónoma en el mercado del espacio. Construir hoy, no es más que aplicar una técnica indiferenciada a los productos que selecciona el mercado y aplicarle unos tiempos de trabajo cosificado. El espacio construido se transforma por este patrón irracional, en una secuencia de objetos indiferenciados y fungibles, edificar hoy se ha transformado en un acontecimiento emancipado del proyectar. Autonomía irracional que fragmenta la cualidad del espacio, haciendo que la materia se diluya en los estereotipos de la forma.

En una concepción del mundo en que todo se puede sustituir, esta condición sustitutiva es el principio de todo fundamento y corolario de toda norma, captar las relaciones recíprocas e intercambiables de las formas es su máxima más precisa para poder diseñar un determinado objeto. El proyecto de la arquitectura desde este territorio conceptual, entra en esa esfera donde toda manifestación formal puede ser explicada por cualquier motivo y al mismo tiempo nada necesita explicación alguna, de ahí que estas proposiciones formales del discurso de la arquitectura, respondan a ese carácter críptico, cuyos mensajes sólo se entienden estando en posesión de sus claves cifradas. ¿Cómo adivinar por ejemplo las sutilezas de M. Graves en su edificio para Oregón, entre revoloteos de diosas locales, nichos celestes, claves que soportan esfuerzos imaginarios, columnas de columnas, chimeneas infantiles... sin alguna guía para el buen caminante, que permita traducir la espectacularidad del monumental atrio comercial?

La metáfora en arquitectura no sólo descodifica el espacio en su cualidad ambiental, sino que permite la disolución del propio lenguaje arquitectónico. Al sustituir una forma por otra, una denominación por otra, desvinculadas ambas de su realidad material, el proyecto carece de sentido arquitectónico, si al menos entendemos por arquitectura algo más que una simple acumulación de repertorios formales.

Se ha señalado acerca de estas propuestas formales que se manifiestan en el espectro final de las "arquitecturas post", que su "fotogenia es la condición central de su belleza" y quizá sea este el lugar donde deban situarse, sin mayor esfuerzo para codificar "la docta ignorancia" donde tienen su origen. Los dibujos de estas propuestas nacen con la precisión que reclama la técnica de la impresión, su razón compositiva y especulación última viene pre-determinada por los cánones que estipula el lenguaje de la comunicación.

Ya Emmanuele Tessauro, el autor de la Poética más famosa de la época manierista, compara el ilusionismo en la arquitectura como ejemplo, la perspectiva engañosa de la columnata en el espacio Spada, con el efecto ilusionista que surge en la literatura por virtud de la acumulación de imágenes. "En ambos casos, dice Tessauro, la finalidad perseguida es el engaño, y el medio para lograrlo, la mera apariencia, el adormecimiento de los sentidos, la mezcla de confusión de las distintas impresiones".

La crítica arquitectónica conceptual deberá arriesgarse a desarrollar al menos cuatro postulados inmediatos en el campo del proyecto:

- Analizar las relaciones entre dibujo-proyecto.
- Tratar cuestiones elementales de metodología,



que permita interrelacionar el lenguaje de la composición como estructura que organiza y determina la cualidad espacial y la construcción del lugar.

—No impedir que la razón constructiva invada el campo de decisiones en el que se desarrolla el proceso del proyecto arquitectónico.

—Hacer posible la *mediación* entre proyecto, construcción y discurso poético, sobre el que se inscribe la lógica estética de la operación proyectual, sin que sea necesario configurar este proceso mediador como una doctrina más.

Lo único tal vez, que un pensamiento arquitectónico en simbiosis con la ciencia podrá presentar como alternativa frente a los disidentes ambiguos de la espacialidad moderna, surgidas en el seno de las sociedades industriales avanzadas, es la propuesta de una *razón unitaria* de imaginación y realismo. Un proyecto del espacio referido a la arquitectura, cuya construcción sea consecuencia final, de la discusión y del discurso racional. La perfección técnica llena el vacío de los lugares que habita el hombre, su degradación elocuente, no significa sin embargo que su existencia sea patrimonio de nuestros días. Estamos conviviendo en los límites de lo que Artaud, rebautizó, ya lo había apuntado Nietzsche, como “la devaluación general de los valores”. Parece por algunos síntomas, que nos acercamos “hacia una evaluación general de los valores depreciables”. De ser así, quizás no sea tan utópico *imaginar*, en un mundo de fetiches utilitarios, una arquitectura que cobije nuestra existencia con evidente dignidad material y nos permita habitar, como solicitaba Hölderlin, “poéticamente sobre la

tierra''. No desde los espacios del proyecto que ilustra la no-realidad, sino desde la realidad misma.

Aunque por el momento nuestra morada no es así.

¿Qué razones pueden argumentarse para no proseguir en este empeño?

## CAPITULO TERCERO

### DE LA ARQUITECTURA EN LA CIUDAD DEL SIGLO XXI

#### Aproximaciones primarias para una sensibilidad arquitectónica

Como es bien sabido, la arquitectura se configura y formaliza a medio camino entre el proceder técnico y el quehacer artístico. El proceder técnico trabaja con la materia, el quehacer artístico opera con formas. Los espacios de la arquitectura remiten siempre a una referencia ambiental que se consolida en el tiempo. La ciudad en la historia del habitat humano surgió como una serie de arquitecturas polivalentes, de tal manera que en el transcurso de los tiempos la arquitectura llegó a consolidarse como el soporte de la propia estructura de la ciudad.

“La tendencia —señala con acierto el filósofo E. Lledó— a concebir una ciudad mejor, y que a su vez mejorase a los hombres que en ella viven, quedó como una de las grandes utopías de la Historia. Pero el carácter utópico del sueño platónico no es más que el alejamiento continuo, que en la historia, ha sufrido el imperio de la justicia. Cada vez más lejos y cada vez más necesaria la reestructuración de la ciudad”.

Serán pocos los ciudadanos que no acepten la propuesta de tan significativa recomendación. Intentos, amonestaciones críticas, hipótesis formales, pretenden abordar desde los esquemas de la nueva sensibilidad, una comprensión de la injustificada *ausencia del lugar* en nuestras ciudades, y la exclusión de la arquitectura del ámbito de sus coordenadas ambientales. Los intentos post-modernos de restablecer la noción de “autonomía de la arquitectura”, se orientan hacia una formalización del espacio en la ciudad, dentro de los reducidos márgenes de las teorías idealistas de la intuición creadora, es decir, que centran el proyecto sobre la recuperación de la obra de arquitectura en un período de la crisis del objeto y lo subordinan como un quehacer artístico en particular, con la pretensión, manifiesta o no, de rechazar las cuestiones que la técnica ha ejercido sobre la arquitectura. ¿Se intenta dar una respuesta a la reestructuración de la ciudad desde una arquitectura consolidada por una estética de la significación que reemplace a la Técnica?

El intercambio de las últimas formalizaciones banales y sus relatos escritos, no parecen ser referencias que superen la inoperancia de la llamada ciudad moderna, todavía vivimos la ciudad, gracias a los soportes que nos prestan los abandonados y a veces residuales espacios de la ciudad tradicional.

He aquí algunas cuestiones:

### *La ciudad del destino final*

Después de los enojosos episodios que la ciudad contemporánea ha sufrido por la usurpación de las

ideologías propugnadas por el movimiento moderno, la construcción de la ciudad se vio arropada por una serie de tendencias que pretendían recuperar los métodos científicos, como remedios más operativos para la planificación urbana, pero los expedientes burocráticos y sin duda el prematuro cansancio provocado por las metodologías de aproximación científica a la racionalización del espacio de la ciudad, ha suscitado que nuevas corrientes del pensamiento arquitectónico se presenten en el panorama actual de la cultura urbana como respuestas de pretendida eficacia ante la destrucción ambiental que a gran escala soportamos hoy.

Sus postulados no parecen muy claros; se podría señalar, al juzgar por sus argumentaciones teóricas y por la normativa académica de sus enunciados, que sus axionas están próximos a cierto repertorio de actitudes nostálgicas hacia los estilos, evaluados éstos como una *praxis activa*. El futuro de la ciudad, su construcción y formalización, no reside ya en la *interpretación del pasado*, como soñaban algunos de los arquitectos menos radicales de los 20, ni en el análisis crítico de “la ideología del espacio urbano”, a la que se entregaron con fervorosa adhesión sociólogos, economistas y gestores municipales en los 60 y 70. Ahora las propuestas vienen por un itinerario más simplificado: La ciudad y su arquitectura deben *imitar el pasado*, ya sea este próximo o remoto.

Esta estrategia pasa por unas coordenadas bastante significativas por lo que respecta a las decisiones planificadoras, al crecimiento de la ciudad y a sus arquitecturas. Se aleja, de modo evidente, de una confrontación con las estructuras de producción industrial; no parece relevante para esta inteligencia

cosmopolita, evidenciar quién dispone de la hegemonía del poder económico; de qué modo se realiza el control de las energías; el uso razonable de los recursos; quién detenta la propiedad del territorio, cuáles son los flujos y en qué dirección se orienta el crecimiento acelerado de la población urbana... La mirada desde esta óptica dirige su atención hacia la noche de los siglos, buscando una gestión más gratificadora, como es la de *imitar el pasado*. Es una "cuestión de imitación", señalan sus ideólogos, de variaciones estilísticas, de elección de formas para la ciudad, o de interpretación libre de los códigos clásicos; imitar el pasado, éste es su mensaje y su doctrina. Se trata de hacer evidente para la formalización de la ciudad un síndrome que parecía superado: utilizar la nostalgia como una práctica activa de seducción ambiental.

Sin duda, para aproximarnos a una interpretación menos peyorativa y sectorial de los interrogantes que plantean los espacios de la ciudad en los finales del siglo, tendremos que proponer un enfoque más plural de la configuración del espacio urbano, intentar aproximarnos a un entendimiento de la ciudad más como una forma de vida renovable; comprender el proceso de su construcción como un sistema de biorrecursos de energías, que permiten equilibrar el potencial que la ciudad lleva implícito, e indagar para hacer más efectiva, una revisión menos literaria del equilibrio urbano-rural, que una interpretación fragmentaria de la civilización industrial ha destruido.

Estos enfoques globales, para entender con mayor precisión los problemas de la ciudad, no representan ninguna novedad, aunque no resultara ocioso su

recuerdo en unos tiempos que han consumido con facilidad, los esbozos proféticos de tanta aparente arquitectura para la ciudad.

E.B. White, en su ensayo de 1949 “He aquí Nueva York”, proclamaba sin duda la participación, sin exclusión alguna, de las tres ciudades que subyacen en el ámbito de la metrópoli contemporánea. Para White aparece en primer lugar la ciudad donde se nace; “el hombre o mujer nace en una determinada ciudad y ve la ciudad como algo natural, acepta su tamaño y turbulencia como un hecho común e inevitable”. La segunda apreciación, sería la ciudad del hombre que trabaja en su recinto y vive en otra parte; para estos seres “la ciudad es como una plaga de langostas que la devoran cada día y se restituye cada noche”. Finalmente la ciudad de los hombres y mujeres que nacieron en otra parte y llegan a “la ciudad del destino final” en busca de trabajo, de una forma de vida, de un exilio donde poder subsistir.

Los primeros habitantes constituyen, o deberían constituir, los que alimentan las energías de *continuidad*, narran y conservan su historia; los segundos arrastran las energías necesarias para el *cambio*, por lo que respecta a los últimos residentes, en el sentir de White, estarían destinados a “*proporcionar la pasión*”. La ciudad fue siempre y es de presumir que así continúe, un cruce de intercambio de energías, tensiones, incomodidades, frustraciones, agresiones y molestias; también de comodidad, salud, hospitalidad, creación, y sobre todo de libertad. La ciudad sigue siendo lugar de identidad, fuente de trabajo y entorno de la pasión, algo más que percepción representa el complejo quehacer humano, compuesto de movimiento y cambio. Durante el desarrollo de la

revolución industrial, la ciudad se vio sometida a un proceso de involución por lo que se refiere a su “cualidad ambiental” en el que aún nos encontramos, debido fundamentalmente a que las sociedades industriales producen y reproducen el espacio de la ciudad, mediante el consumo de abundantes recursos no renovables, especialmente minerales, origen de la gran variedad de los productos químicos que hoy constituyen, junto con los combustibles fósiles (hulla y petróleo), los elementos básicos de la construcción de la ciudad. Por tanto, una lectura alternativa hacia lo que hemos dado en señalar como “la ciudad industrial avanzada”, no parece que pueda entenderse sin una administración coherente de los sistemas de energía que la constituyen. Su forma (planificación física del ambiente), no puede reproducirse sin una interpretación adecuada de sus energías fundamentales: *Movimiento* (transporte), *Cambio* (ocupación y renovación del suelo urbano), y la programación del consumo de los materiales energéticos no renovables.

En este sentido va dirigida una parte de la abundante literatura en torno a la crisis de la ciudad surgida en las últimas décadas, llamando la atención sobre los desequilibrios provocados en las infraestructuras ambientales por el crecimiento del “producto económico”; el aumento de población urbana; el inexplicado incremento del automóvil; y la decidida invasión de las macroburocracias. Parece más que evidente que todo este conjunto de sistemas de energías no controlados o tendenciosamente dirigidos, han provocado una ruptura del ecosistema urbano.

La desilusión de los planificadores, superados los



trabajos de reconstrucción europea en los 40, estaba justificada ante el riesgo que entrañaba la construcción de la ciudad desde los supuestos del desarrollo material indiscriminado. Parecía lógico cuestionar estos postulados no sólo desde las metodologías del proyecto de la ciudad, sino desde un enfoque conceptual y filosófico de qué tipo de ciudad debería construirse con unos medios materiales tan tecnificados y diferenciados en su producción. ¿Podría ser una cuestión de cuantificación? Hacia la década de 1970 comenzaron a suscitarse estas cuestiones y a requerir otras soluciones. La forma de la ciudad basada en la geometría no daba respuestas válidas, ni a la arquitectura ni al propio crecimiento de la ciudad. La forma geométrica era más simbólica que real y la forma de los símbolos había cambiado en el contexto de la revolución industrial. El intento de someter al hombre a los intereses de la economía de los monopolios, fue amparado, en parte, por las tesis funcionalistas de la ciudad que deseaban ganar un puesto en el mundo de la industria; pero pronto se llegó a la convicción, que la "función" diseñando la ciudad, se había transformado en un credo tan adorable como emblemático; la realidad fue que la función asumida por la industria se apoderó del espacio de la ciudad.

A este tipo de reproches se intentó responder, mediados los 70, con una indagación más generalizable que de alguna manera permitiera superar las insuficiencias geométricas y funcionales del proyecto de la ciudad; bajo esta premisa se ampliaba el campo del proyecto y se aceptaban los valores de la ciudad histórica anulados por el reformismo racionalista. La ciudad debería entenderse como un estadio tran-

sitorio, llegó incluso a codificarse esta interpretación eventual: *La ciudad en transición* estaría destinada a aportar los materiales y los presupuestos teórico-prácticos, para reinventar los asentamientos de un hábitat, que permitiera incorporar a través de un diseño coherente, la heterogeneidad de las variables en los que se inscribe la ciudad de nuestro tiempo.

La conclusión natural de estos razonamientos hacían evidente, que tanto la arquitectura como la ciencia urbana estaban excluidas en la gestión del hábitat contemporáneo; cobraban protagonismo las relaciones de producción económicas, y serían estas relaciones las que controlarían las formas de la ciudad, el diseño de sus espacios, sus cualidades y atributos ambientales. El plano de la ciudad recreaba sus propios símbolos por medio de las decisiones mercantiles, y en ellos debería encontrar su identidad el ciudadano enajenado de las sociedades industriales. Ni el escrupuloso racionalismo geometrizable de la Carta de Atenas, ni el funcionalismo, llegaron a formalizar los esquemas de la ciudad moderna; se heredó de sus abstracciones la simplificación y el andamiaje de sus formas, que fue mercado fácil para los especuladores. Su arquitectura hipertrofiada por los promotores urbanos se levanta hoy con la petulancia de una incongruencia irracional.

El diseñador urbano, ante estas reflexiones, desea superar las anomalías espaciales de tan significativa disfunción, intentando encontrar en la totalidad del fenómeno una opción más operativa. Consciente de que la ciudad es un fenómeno multidimensional y evolutivo, para el cual resulta imposible la aventura de abordar el proyecto de la ciudad desde la forma,

con la que tanto especularon los CIAM, o el control absoluto de todos sus fenómenos en la que tan prematuramente se agotaron los metodólogos. El reproche de estas determinaciones hace más evidente el indagar vías y pautas de conocimiento que permitan cuantificar los cambios, al objeto de medir las consecuencias que puedan tener los otros aspectos de la heterogeneidad de la ciudad, en el contexto del medio industrial donde ésta se inscribe. Algunos de ellos tan evidentes como los cambios de costumbre, impactos de las nuevas tecnologías, organización de trabajo, implantación de la nueva sensibilidad urbana con la finalidad de poder comprender los argumentos que sustentan tal enfoque.

Por tanto se hace preciso llamar la atención sobre la necesidad de *reinventar la ciudad* algo más allá de la investigación de la tipología y de la historia de la arquitectura, es decir, desde la realidad de la ciudad actual, aceptando incluso la destrucción que del entorno urbano ha realizado el capitalismo monopolista, y superando las recientes metodologías formales que circunscriben todo el análisis de la ciudad, a un reflejo del significado de sus arquitecturas, justificándolo, con los modos gratuitos de toda simplificación, según el cual: El significado y el contenido de la arquitectura se encuentra siempre en sus formas. La trivialidad de los resultados obtenidos por alguno de los “tardo arquitectos modernos” en muchas de sus realizaciones más celebradas, no les otorga argumentos especiales para garantizar que por medio de la topografía, la tipología y la historia, puedan obtenerse resultados más felices que los de sus antecesores.

Las intenciones reformistas que aparecen en

muchos de los planes, diseños y arquitecturas de las últimas tendencias, no dejan de ser, cometidos teóricos puntuales que en ningún caso abordan el sentido de totalidad del hábitat requerido por las sociedades industriales avanzadas. Por señalar algunos de los más difundidos, nos podríamos preguntar: ¿A quién sirve la normativa tipológica de los grupos de Tendecia, “con sus espacios bordeados de columnas y pórticos por los que el hombre puede andar como por la calle...”? ¿Acaso solventaron estos arquitectos la monotonía, tema que absorbía sus deliberaciones más especulativas?, ¿la respuesta a la construcción de la ciudad actual puede venir de las ilustraciones aleatorias de las indisciplinadas familias POST?

La mirada evidentemente no se centra ya en los cenáculos de la forma, sus concilios pertenecen a un ritual sólo para iniciados, que soportan con estoica fruición el orden político-económico establecido, con quienes, desde la izquierda a la derecha, fabulan juegos de manos sin señalar ningún sentido. Junto a ellos o en sus arrabales, los planificadores políticos siguen anclados en los viejos “tics” que les proporcionaban las filosofías de sus respectivos partidos, algunos de ellos irrecuperables.

Pero si los problemas que discurren alrededor del objeto arquitectónico contemplan la ciudad como una revisión decantada del pasado, no resultan menos dudosos aquellos postulados que esgrimen el “factor de descentralización”, como alternativa para el futuro de la ciudad.

La demanda descentralizadora, viene requerida por una necesidad de ordenar los núcleos metropolitanos de fuerte congestión. Esta necesidad de frag-

mentación de lo urbano, se hace más evidente porque la obsoleta estrategia que integraba las fases de “producción-consumo” en los conjuntos centralizados resulta imposible, incluso para el sistema monopolista actual. Estos criterios descentralizadores, por lo que respecta a la ciudad, hacen más evidente que su forma reproduce los postulados pragmáticos del capital industrial y de los monopolios internacionales.

Resultaría excesivamente esquemática esta disgresión en torno a los saltos argumentales, en los que se ha visto envuelto el desarrollo de la ciudad moderna, sin hacer una mención explícita hacia los partidarios arquitectónicos del populismo, dentro de los contextos del “socialismo descentralizado”, en el que se debaten algunas cuestiones que abordan las respuestas a la ciudad de finales de siglo.

Con palabras de Colin Rowe:

“Es a veces un tanto asombroso que la concepción hegeliana de la dialéctica progresiva pudiera reducirse a algo tan desastrosamente amansado, a una situación en la que el crecimiento se convierte simplemente en crecimiento en especie, y un mero cambio en tamaño es interpretado como un cambio real e intrínseco. Porque el crecimiento y el cambio, tan a menudo confundidos como si fuesen una misma cosa, representan aspectos muy diferentes de la movilidad, y la noción de sociedad y cultura como simple crecimiento (y, por tanto, cambio) es una distorsión de su status esencial como productos de ritual y de debate. Las ideas, aquellas ideas futuras que harán diferentes el futuro respecto al presente (y que, de este modo, asegurarán el cambio), simplemente no “crecen”. Su modalidad de existencia no es biológica ni

botánica. La condición de su ser es condición de conflicto y de debate de conocimiento; surgen a través del calor —o del frío— de la controversia y a través del choque de mentalidades. Pero el residuo de determinismo histórico que heredamos se niega a conceder algo tan obvio”.

Lo obvio, requiere de unos presupuestos para concebir la ciudad superadores de esa “entidad abstracta denominada pueblo”, que hagan posible el desarrollo de los argumentos precisos para construir la ciudad desde una nueva actitud filosófica y una determinación científica y creadora suficientemente claros; (entiéndase superadora del esclerotizado urbanismo de la “ingeniería social” o “el diseño total”).

### *Idea de la ciudad*

No será preciso demostrar que la idea de la ciudad contemporánea, hasta que la urbanística no se fue constituyendo como ciencia autónoma, ha estado vinculada a múltiples confusiones metodológicas. En ocasiones se ha tratado de explicar o justificar el complejo fenómeno de lo urbano, bien desde referencias muy diferenciadas, como ha sido, la de entender la ciudad asociada a “imágenes ambientales” que proporciona la arquitectura, o bien como un conglomerado de normas legales con las que poder optimizar los espacios sociales de la ciudad. Alrededor de estas o parecidas cuestiones, prevaleció durante mucho tiempo, la idea de concebir la ciudad como una distribución del espacio social del hombre, asignando a este gesto de atomizar el espa-

cio y construir el edificio, un compromiso cultural sobre el que podían reposar tranquilos, problemas y expectativas de las emergentes sociedades urbanas.

Por un período bastante dilatado, se llegó a pensar que la respuesta a tan complicada síntesis debería recaer en las decisiones que proporcionarían los criterios de dos viejas y decantadas actividades en el arte de construir ciudades: Arquitectos y Políticos. Fue necesario sufrir el *mal de la ciudad*, entre los períodos de entreguerras, para llegar a comprender que tanto las políticas desarrolladas en torno al concepto moderno de lo urbano, como las construcciones que resultaban de los diseños de su arquitectura, reproducían con gran elocuencia unos fragmentos de ciudad que resultaban revulsivos para la conciencia de los ciudadanos que deberían habitarlos. No es necesario decir, que tanto la *falsa racionalidad* de su planeamiento, como el inusitado y precoz crecimiento de la ciudad edificada bajo la usurpación de los principios de la arquitectura moderna, han concluido en la *destrucción del lugar* (como recinto habitable de hechos fehacientes), y en la *degradación de los recursos de intercambio humanos* que alimentaban las viejas tradiciones morales que concitaba la ciudad.

### *El principio de racionalidad*

El principio de racionalidad con el que se pretendía formalizar el proyecto de la nueva ciudad, nos acercaba en el ámbito europeo al paradigma estimulante de la “Ville radieuse”, esa imagen de fantasías y ambivalencias que Le Corbusier plasmó como mo-



delo para tranquilizar la mala conciencia burguesa, y facilitar, tal vez sin pretenderlo, el pacto entre el “liberalismo económico” y el “radicalismo geométrico”, del que nunca pudo desprenderse la utopía arquitectónica de nuestro siglo en torno a la ciudad.

De este pacto, surgió un argumento mediador para el político lo suficientemente gratificante, como para poder llegar a establecer la proposición siguiente: Todo el espacio social de la ciudad es de propiedad pública, y al poder político le corresponde su planteamiento. Esta simplificada proposición excluía de su tutela el resto de las características urbanas, entregando la construcción de los objetos arquitectónicos a la propiedad privada. El poder político aceptó complacido las diferentes formas de producir y formalizar el espacio público de la ciudad. Lo físico y lo político entendido como un servicio declarado de la razón, dentro del conjunto de prerrogativas que requerían las nuevas sociedades industriales. Pero no llegó a intuir que los efectos de tal proceder llevaba implícito la disolución de la filosofía política sobre la construcción de la ciudad, y lo que resultaba más pernicioso, el dominio absoluto de la espacialidad pública y privada por los resortes de una economía de mercado, economía avalada, sustentada y consolidada por el pragmatismo liberal. De ahí que en nuestros días no se pueda entender la “razón política” que se ejerce sobre la ciudad, si no es como un abandono y un desconocimiento de *la idea de ciudad*.

### *Expresión de desconfianza*

Esta falta de comprensión acerca de lo que la ciudad y su arquitectura representan en la construcción



de la ciudad, explica los gestos de apatía dentro de los colectivos ciudadanos actuales para con la gestión política de lo urbano. Si algo con rotundidad hace patente la escena urbana en los reductos de nuestras ciudades, es la *expresión de desconfianza*, tanto por lo que se refiere a la formalización física de los espacios de su arquitectura, como a la organización de sus modos de comportamiento. Este recelo no es sólo evidente por lo que atañe a su planeamiento, o a lo insustancial y anecdótico de sus arquitecturas, sino porque su expresión material y el ambiente físico donde vivimos refleja con elocuente precisión la contradicción y el enfrentamiento de todas las esferas de la vida: Competencia, beneficios, transferencia de valores humanos a mercancías... Tan acusada ha sido la desintegración de los marcos de referencia, el vacío figurativo y la urdimbre enajenada de la habitación colectiva, que nadie duda hoy, que una sociedad de mercado permanente pueda construir una ciudad bella y menos aún eficiente. La competencia vana y el trabajo inútil configuran la agonía del hombre moderno en el vacío metropolitano, agonía y exclusión que le impiden la elección moral de su propio territorio. *La idea de la ciudad* desde sus orígenes, estuvo animada por criterios de belleza, junto a opciones para la acción pública, aunque los criterios y la acción nunca fueran intenciones primarias, surgieron en el camino hacia la construcción de la ciudad como un derecho complementario, ante la incertidumbre que representaba la naturaleza como recinto de cohesión y defensa.

La obstinación por parte de los arquitectos modernos, que todo edificio debe convertirse en obra de arquitectura, y la sanción del político según la cual

sus principios son inequívocas alternativas para construir la ciudad, resultan hoy corolarios ofensivos para el sentido común. Representan, en cierto sentido, ideologías simétricas que anulan la iniciativa creadora y hacen imposible construir el lugar apacible. Son en definitiva medios anómalos, que escinden el orden biológico-social sobre el que descansa la fundación de la ciudad.

### *Riqueza Oligárquica, Riqueza Democrática*

En términos sugestivos, Roy Harrod ha señalado como causa significativa de esta ruptura del orden biológico-social, el conflicto que existe entre la *riqueza oligárquica* y la *riqueza democrática* que actúa en las sociedades modernas. Es esta una diferencia iluminadora frente a los prejuicios tan arraigados y consoladores sobre los que la arquitectura y la política de la ciudad moderna vienen operando. La idea de la ciudad no podemos seguir formalizándola como un organismo individual, controlado por el proyecto exclusivo de la geometría o de las emociones democratizadoras de la política.

El acontecer biológico-social que sucede en la ciudad, se desarrolla y se hace patente entre el equilibrio que suscita la especie humana y lo estático del quehacer del hombre. Este hecho significativo, provoca una cadena de situaciones que lo diferencia de los procesos primarios en los cuales fue concebido este recinto complementario del hábitar que llamamos ciudad. Estamos pues ante la *idea de ciudad*, concebida como un *conjunto de sistemas abiertos*, de naturaleza diversificada, que haga posible la coherencia de tensiones entre un todo casi integrado y

unas partes diferenciadas. La propuesta de tal argumento se inscribe más allá de la unción política y la fantasía de la opción geométrica.

Una interpretación incluso generalizada acerca de los efectos más agresivos que operan en el proceso destructor de nuestros ambientes urbanos, nos hace patente que la reconquista del espacio de la ciudad, la re-construcción de la arquitectura y la consecuente planificación requerida para los nuevos asentamientos, debería iniciarse por esclarecer, con mayor elocuencia, las *ideas* acerca de la ciudad, e ilustrarnos sin extrapolaciones sobre el concepto de la historia del *lugar*. “El hombre —señala Ortega— no tiene naturaleza, lo que tiene es historia”. Muchos de los episodios recorridos por la arquitectura de la ciudad contemporánea se han estrellado, por fingir o haber pretendido excluir algunos de los variables esenciales que constituyen el soporte de su construcción. No se trata tanto de las opciones imaginarias de lo que puede ser la ciudad, sino tal vez, de evaluar que no puede ser otra cosa, es decir de poder hacer factible el contenido ético del espacio urbano, alojando la tradición y la utopía en sus dimensiones concretas.

Esta ciudad re-constructora debería comenzar por indagar con precisión las “artes de la economía” cuyo cometido sería más racional, si sus métodos pudieran organizarse de acuerdo con su verdadera utilidad y finalidad. La economía que opera en la construcción de la ciudad, no es sólo una ciencia de imperativos categóricos de eficiencia mágica, es además un arte, una mediación material sancionada por la razón del hombre, que hace posible la exis-

tencia entre el acontecer biológico y el orden social de la naturaleza humana.

Si por añadidura, en su estructura mecanicista actual logramos suprimir los objetivos competitivos, y utilizar el tiempo y el trabajo como instrumentos de coherencia, nos encontraríamos ante unas perspectivas y unas voluntades dispuestas a excluir los supuestos negativos de una ciencia y un arte, la economía, programados en la actualidad para abolir la razón y reducir a inútiles e impracticables los sentimientos.

### *Normopatía urbana*

Elocuentes son los efectos heredados de los *modelos de crecimiento rápido* sobre los que se asienta la ciudad industrial, y comprobadas están las hipótesis de su vocación expansionista: Crisis energética. Destrucción del medio natural. Desprotección de la capacidad individual y social en el medio urbano. Su corolario en la esfera de la convivencia es si cabe más desafortunado, pues se ha llegado a configurar por lo que respecta a las relaciones sociales una auténtica “normopatía”. Por normopatía, entienden los psiquiatras desde que lo formulara Erich Wulf, la intrínseca patología de la normalidad. La ciudad de nuestros días reproduce en la organización espacial de su arquitectura y en las interacciones que configuran su convivencia, una significativa *normopatía urbana*, cuya característica más esencial es la de aceptar la *patología del espacio* como un hecho de *normalidad ambiental*, en un equilibrio tan automático que nuestro organismo apenas si puede hacer explícita su dimensión biológica. El diagnóstico no

deja de ser estremecedor: La *forma física* y la *conducta social*, dentro de la ciudad actual ya no admiten diferencias en el entramado de esta patología.

### *El síndrome de la Referencia*

Ante circunstancias tan insatisfactorias, la idea de la ciudad y el reflejo de su arquitectura en nuestro tiempo, debe superar como señalábamos antes la *falacia funcionalista*, según la cual, las funciones determinan la forma del espacio, pero no para ser sustituida por una nueva *falacia histórica*, donde la función debe ser intercambiada por las preferencias morfológicas, estilísticas o tipológicas de la arquitectura. Estas opciones no reflejan otro postulado que la tendencia a contraponer los paradigmas culturales dominantes, por otros semejantes que se tratan de encontrar en la historia, pero hemos de convenir que ambas son alternativas apenas sin salida.

Deberíamos ser conscientes que la arquitectura de la ciudad en los finales del siglo XX, es algo más que una reconversión estilística, sus espacios segregan y desarrollan una secuencia de intereses sociales, humanos y culturales, que superan lo específico de los apartados figurativos o formales del edificio. Este grado de consciencia nos tendría que conducir a distinguir con evidencia, los espacios de ilusión programados por esa "toxicomanía de lo efímero", de los problemas reales que la ciudad manifiesta. El olvido de la ciudad, la ausencia de una idea de la ciudad, ha dejado al hombre robotizado en la casa, y el espacio por donde discurre ha quedado sin *lugar*. La ciudad se vive como el recuerdo de lo que fue, el



síndrome de las referencias por el momento aún mantiene en algunos las esperanzas. Esta crítica generalizada de la degradación de lo urbano “de la metrópoli sin cualidad”, de construir sin ideas ni proyectos ese monumento perdurable que es la ciudad, no está orientada a una descalificación de lo moderno, pero resulta indudable que el operar filosófico, científico y artístico sobre la idea de la ciudad no ha tenido una intervención decidida, al menos con una incidencia que permitiera amortiguar el empirismo mediatizado de los operadores económicos. Será suficiente revisar lo que acontece en el interior y exterior de nuestros ámbitos privados o comunales, para poder comprender que no existe nada más ajeno y distante a nuestros sentimientos que los personajes que deambulan por la “plaza”, ni nada más confuso y temeroso que los fantasmas que transitan por la calle. Recuperar la *idea de la ciudad*, no como un esquema formal, dispuesto desde la geometría para componer formas y proteger la ausencia de ideas, es una advertencia clara que se hace patente en el pensamiento positivo de nuestra época y en este sentido aparecen como evidentes algunas reflexiones:

—Una lectura global de lo que significa el contexto urbano actual y el correlato formal de su arquitectura, hace patente la pérdida del significado de la ciudad, lo cual comporta que el riesgo no es por tanto el perder la ciudad, sino la acción solidaria de los hombres.

—Las experiencias y conquistas tecnológicas de la sociedad industrial avanzada, no pueden perma-

necer adheridas y subyugadas por la voluntad autoritaria de las clases que gestionan el poder.

—Estamos, por lo que se refiere al lugar donde vivimos, en los límites de “la devaluación general de los espacios”, se trata por tanto de constatar y evidenciar de manera consciente, la concreta realidad ambiental que nos rodea y sus consecuencias más inmediatas.

—La idea de ciudad nace de un proyecto colectivo. Nuestros esquemas y bocetos deben surgir directamente del natural, esta manera de proceder tal vez resulte menos representativa para la redundancia formal, o “la ideología de la especulación controlada”, pero sin duda serán más consecuentes.

—La idea de la nueva ciudad no parece posible sin una *división del trabajo*, menos competitiva y cuya fragmentación permita el desarrollo de métodos de pensamiento imaginativo, donde las construcciones ideales de la ciencia y el arte se transformen en materiales para construir con decoro los espacios de la ciudad.

—La política de la ciudad en el ámbito de unas sociedades de intercambio universal, no podrá claudicar ante el “imperialismo de lo local”, sentimiento generalizado que pretende la recuperación del “genio del lugar”, no como un axioma deseable, sino como un dogma de reduccionismo provinciano congénitamente belicoso. La gestión política deberá aceptar sin sonrojo las debilidades de sus emociones, y favorecer el desarrollo de una teoría general de la ciencia y el arte sobre la ciudad, sin la cual resulta inviable una filosofía de la ciudad.

—La ciudad necesita incorporar innovaciones laborales que faciliten nuevos puestos de trabajo y

condiciones de vida más justas, procurando un reparto de prosperidad más ecuánime y equitativo que el sofisticado derroche de nuestras prepotentes imágenes urbanas.

—Los límites de la ciudad y su tolerancia para albergar tanto derroche y desperdicio energético están injustificados desde una razón social y una lógica científica.

—La demanda de las futuras generaciones de ciudadanos, incluso nuestros mínimos de confort, exige reducir nuestra dependencia de recursos no renovables, (minerales, combustibles fósiles automoción, intercambio de artefactos domésticos), introduciendo técnicas de reciclaje y conservación de la energía frente al despilfarro de un consumo inducido por los grandes monopolios, proponiendo la recuperación de los desperdicios como una forma de materia prima.

—Un nuevo enfoque globalizador hacia el reparto del suelo y la usurpación del espacio, tendrá que ser abordado por la administración de la gestión urbana, configurando prácticas y políticas ciudadanas que permitan un uso regenerativo de los espacios abandonados y de las propiedades reservadas. Acción posible mediante la construcción de sistemas analíticos adecuados para ordenar las opciones políticas (un poco más alejadas del tributo al voto, o de la política utópica) y la incorporación de una modernización de los recursos.

—Necesaria y más oportuna se advierte una revisión del proceso del proyecto abstracto en torno a la ciudad y el reflejo de sus arquitecturas. La mediación actual asignada a los especialistas favorece un proceso fragmentario, concibiendo la ciudad como un



cúmulo de aproximaciones a lugares invertebrados que excluye al ciudadano y le incapacita para el desarrollo de sus formas de vida comunitaria y privada.

—Formalizaciones espaciales que permitan integrar las nuevas opciones tecnológicas frente al medio natural, con un talante de simbiosis no destructor.

—Finalmente, una educación urbana que nos permita entender la ciudad como un biorrecurso, no en el sentido de las metáforas orgánicas a las que fueron tan propicios los arquitectos y urbanistas de entreguerras, sino como un proceso científico-artístico que permita conquistar para la ciudad sus características más significativas: La de ser un organismo vivo de estructura versátil y renovable. Espacios ricos en retroalimentación de recursos. Limitada en sus crecimientos. Variable en su forma. Lugar primordial para la convivencia humana.

Una actitud tanto moral como crítica, por parte de las colectividades, será la que haga instaurar frente al talante ambiguo y paternalista del estado industrial moderno, el grado de coherencia entre *medio* (naturaleza), *historia* (tradición) y *progreso* (técnica) que necesita y reclama el modo de vida contemporánea.

Si es cierto que sólo se tiene derecho a hablar después de haber sufrido, las palabras y acciones contra la *anticiudad*, son en nuestros días un torrente desbordado para nuestras conciencias.



## CAPITULO CUARTO

### EL ESPACIO DEL PRESENTE EN EL PASADO

*“Sin profecía no hay esperanza,  
sin memoria no puede haber  
comunicación”.*

C. Rowe

Dentro de las manifestaciones aleatorias en las que se debate la arquitectura de la ciudad en los ochenta, aparece como factor de singular incidencia la opción a legitimar la “nostalgia”. Reivindicar la historia, será a partir de los finales de los años sesenta, por lo que respecta al proyecto de la arquitectura, una actitud de la que participarán muchos de los arquitectos que ocupan la escena de la intervención en el ámbito urbano.

El cansancio, el escaso resultado que se había obtenido por el desarrollo de la *propuesta moral* que llevaba implícito el mensaje de las primeras vanguardias, junto a las *crisis de la idea de progreso* y el colapso de la ciudad capitalista, eran elementos consustanciales para legitimar la nostalgia y volver la mirada hacia la historia. La orientación más clara de esta actitud, aparecía en el panorama arquitectónico como una necesidad de fundamentar un nuevo orden estético, alejado de la “espacialidad absoluta” propugnada por el dogma racionalista, pues en la valoración de estos arquitectos del epigonismo, se ad-

quiere la libertad cuando se vive el espacio de forma ordenada.

Al proceso de homogeneización del espacio que caracteriza la cultura del capitalismo moderno, se pretendía combatir mediante este “orden nuevo” o movimiento contracultural, para tal aventura el arquitecto asumía de nuevo el papel de protagonista activo. Ni el estado ni la sociedad tienen una idea de cómo debe planificarse el hábitat arquitectónico, la arquitectura mediante este “orden nuevo”, podría abordar la estructura de su organización social no bajo los epígrafes de la funcionalidad y la economía, sino alrededor de un reconocimiento no muy explícito de lo poético. La fantasía debería predominar sobre la ciencia, y las anécdotas simbólicas de la historia enmudecerían los viejos códigos funcionales.

El “nuevo orden” ya no debía superar la historia, sino la ciencia, porque la nostalgia de la espacialidad abandonada representaba un estimulante terapéutico. La imitación, el subterfugio, el simulacro, el disfrutar por parte del ciudadano medio de los espacios destinados en otros tiempos a los poderes absolutos..., constituían algunos de los mensajes subliminales que ofrecían los edificios proyectados por la doctrina reformada.

Edificar el espacio del presente, inexorablemente exigirá una negociación con las formas del pasado, de nuevo nos encontramos con una contradicción no resuelta aún en nuestro tiempo entre *Razón e Historia*.

Tres acontecimientos significativos en lo que va de siglo, han marcado de manera decisiva nuestras maneras de proceder tanto en la esfera social como en el acontecer de lo privado. La devaluación que

sufrió la revolución de 1917, por el desarrollo de las Burocracias Centralistas (Stalinismo), a las que seguiría la *frustración de la lógica* en los procesos de evolución social. La degradación moral experimentada en los treinta por el nacional-sindicalismo alemán y la consiguiente *depresión moral* en la conciencia del hombre moderno, y por último la institucionalización de los monopolios en U.S.A., junto al correlato de la *mercantilización* de la ética y la enajenación de las relaciones del trabajo contemporáneo.

Este retorno a la ciudad herida, al que nos intentan dirigir el epigonismo fin de siglo, no puede ignorar los fundamentos de la crisis de una arquitectura que no llegó a nacer. Si la crítica del modelo urbano heredado, ha de ser sustituida por esta nueva diagramación del fetiche histórico, no parece que las expectativas puedan ir más lejos de reproducir el "idealismo ingenuo" que caracterizó el primer racionalismo con su valencia científica, propugnando ahora una arquitectura del inconsciente, donde la ilusión y la metáfora autorregulen el espacio. Tal imputación parece inaceptable; innovación y tradición, utopía y realidad, orden y desorden, energía y equidad... parecen ingredientes necesarios para abordar la construcción de la arquitectura en la ciudad, para mediar de manera razonable entre el patrimonio heredado y la nueva espacialidad, alejando de nuestro horizonte a tan impenitentes salvadores.

En uno de los trabajos de Ivan Illich, hacia 1974 y dedicado a estudiar el derroche de energía de las sociedades industriales, llamaba la atención sobre el estudio de la ecuación que relacionaba los términos de *energía* y *equidad*. Las tesis de Illich señalaban



por aquellos años, que es necesario considerar y valorar el nivel crítico de consumo de energía y de industria en las cotas diferenciadas de nuestra civilización, pues superando este nivel crítico pueden suceder acontecimientos tales como: Que el efecto de la industria en el medio social puede ser tan destructivo como lo es en el medio físico. Que la organización de las relaciones de producción, bien sean éstas de capitalismo-privado o socialismo-de Estado, deja de ser una variable decisiva y el proceso político se inscribe en la frontera de lo irrelevante, por último, que a diferentes niveles de costo, la desintegración social producida de este modo será tan fatal para el rico como para el pobre, concluyendo Illich, que el único camino para evitar esto es limitar el crecimiento y prohibir el consumo de energía más allá del nivel crítico. Esta actitud como resulta evidente implica una solidaria decisión política en la cual la gente tiene el deber de participar.

Cualquier enfoque en torno a definir los criterios revitalizadores de los espacios abandonados o perdidos en la noche de la historia, de la incorporación del espacio del presente en el pasado histórico, necesita un enfoque globalizador que tenga presente los límites razonables de este crecimiento, al que se refiere la ecuación de Illich, puesto que la recuperación de los espacios abandonados o la interacción de los nuevos en el tejido ambiental, no pueden ofrecer una respuesta satisfactoria remitiendo a políticas de emergencia o tratando con remedios coyunturales la consolidación del patrimonio arquitectónico abandonado; pues con toda probabilidad la recuperación mal planificada de un espacio en la ciudad histórica,

puede inducir a perder otro en la ciudad en crecimiento.

Como bien lo prueban las acciones devastadoras de la segunda revolución industrial, las fronteras ambientales de la ciudad burguesa fueron barridas por la planificación desarrollista, y al introducir tecnologías de alto coste de energía, el espacio de la ciudad sufrió un cambio cualitativo cuya recuperación no parece que pueda venir ahora avalado por una cosmética restauradora, y menos aún si tal recuperación se pretende desde la gestión de una política de rehabilitación parcial de la espacialidad histórica, pues no resultará difícil transformar estos gestos en principios de una nueva ideología urbana, que haga de la rehabilitación del espacio histórico un factor que genere inéditas plusvalías en el mercado del espacio urbano.

Se requiere por tanto y en primer lugar, superar y evaluar los excesos del crecimiento infinito para con los límites de la ciudad, y entender el espacio del presente en el contexto del pasado como un *todo a equilibrar y cualificar*, como ámbito y lugar de lo humano, administrando el flujo de energía que la ciudad genera como causa primera de la razón y el ser del espacio que denominamos ciudad. Desde una perspectiva así, las acciones restauradoras no serán sólo meros gestos gratuitos para sobrevivir, ante las oscilaciones y vacilaciones de la gestión política alrededor de la ciudad.

### Conservación de la memoria histórica

La falta de ponderación hacia el tamaño de la ciudad, se puede considerar como una de las va-

riables más significativas en el acontecer histórico de la ciudad moderna. Aristóteles preocupado por las dimensiones de la convivencia ciudadana señalaba: "Diez hombres no hacen una ciudad, cien mil ya no son ciudad". Será en el siglo XVIII con el triunfo de la burguesía, donde aparecen los primeros esbozos de un crecimiento acelerado debido a las primeras corrientes migratorias de los sectores rurales y las condiciones que imponen las nuevas relaciones de producción, con ellas se hará explícito una nueva definición de los límites de la ciudad y de las alteraciones que tal ruptura produciría en el *continuum* natural. Todas estas cuestiones llevarían a revisiones conceptuales como estas:

—Una redefinición entre "Arquitectura y Ambiente Natural".

—El nacimiento de una nueva actitud crítica, que pretenda analizar la prolongada consolidación de la tradición clásica en la morfología de la ciudad.

—La necesidad de recuperar el contenido social de la imagen, en el espacio de la ciudad.

Técnica y ciudad serán las dos grandes cuestiones que va a contemplar el siglo XVIII, en un esfuerzo por hacer patente el retorno a la naturaleza, pero diferenciando del contexto existente los aspectos simbólicos y físicos de esta nueva ordenación.

Partiendo de una crítica a la ciudad, la teoría fisiocrática, va a ser la encargada de asumir los principios de una *ideología naturalista antiurbana*. En este sentido y reproduciendo algunos de los mitos del iluminismo, Rousseau podrá escribir: "las ciudades son el abismo de la especie humana". Esta actitud antiurbana se mantiene hasta los principios del 20, que irrumpiendo con el *optimismo funcionalista*,



llegará a transformar el espacio de la ciudad en un campamento de artefactos urbanos, donde la arquitectura enmudece de tal manera, que hoy podemos contemplar cómo las concepciones de la arquitectura total no tenían opciones y como “las ciudades diseñadas por los arquitectos estaban dirigidas hacia *su limitación*”.

Los efectos fueron tan desoladores y las consecuencias de tal proceder tan desorbitados, que la reflexión sobre el espacio y su arquitectura ha cambiado elocuentemente de signo.

Estamos ante una nueva actitud y reconsideración de la producción y formalización del espacio físico y ambiental, que en nuestros días nos hace partícipe de una interpretación de la ciudad más como fragmento que como totalidad, de ahí algunas de las generalizaciones con las que hoy se trabaja:

—“El interior de la ciudad no se debe tocar, salvo para la apertura de alguna plaza monumental”.

—“O bien, promover y explorar los nuevos ecos que afloran sobre la recuperación de lo pintoresco”.

—“Dejar conciencia que sólo podemos trabajar en los fragmentos urbanos, haciendo patentes los supuestos para organizar una técnica de reedificación urbana puntual”. (La ciudad por partes).

—La progresiva incapacidad del arquitecto como *elaborador de formas*, reduce la arquitectura a una secuencia de simulacros. Hoy no podemos decir como en el siglo XVIII que “el genio muere” y es “el espíritu de cálculo quien lo mata”, tal es, como se sabe, la valoración crítica de ciertos análisis del sentir arquitectónico.

Estamos pues ante la necesidad inmediata de re-

construir el papel de la arquitectura en la ciudad, pues el pensamiento disciplinar de la arquitectura está considerado en gran medida como anacrónico. La *arquitectura serial* ha codificado un método empírico para proyectar, basado en la simple combinación horizontal-vertical de los *elementos arquitectónicos base*, por lo general de carácter edificatorio en los contenidos formales y estandarizado por los resultados de sus ambientes.

### **Ilustración — Eclecticismo — Racionalismo**

Tres articulaciones estilísticas a las que se encuentra ligado el espacio de nuestro tiempo, y argumento del repertorio formal en el que descansan tantas imágenes de la arquitectura “consagrada” de estos días.

Son los fragmentos sobre los que construimos la ciudad del funcionalismo avanzado, pero los problemas de estilo resultan insatisfactorios. Estamos ante la nueva mirada hacia la “ciudad técnica”, y sus interacciones espaciales vienen vinculadas a un cuerpo de relaciones más amplias.

- A.— Ciudad histórica (Patrimonio Cultural)
- B.— Ciudad de transición (Patrimonio Existente)
- C.— Proyecto de ciudad (La nueva ciudad)
- D.— Relación con el medio natural

“Territorio” — “Ciudad” — “Patrimonio Histórico” — “Patrimonio Arquitectónico”

¿Cómo relacionar tal complejidad en esa cantidad abstracta que denominamos espacio?

Si el crecimiento disarmónico de la ciudad no fue acotado por la política, no existen argumentos convincentes para confiar que el regreso a los recintos históricos propugnados por las corrientes recuperadoras puedan ofrecer mayores resultados. Interrogantes no faltan.

#### *a) Presencia de lo Antiguo en lo Nuevo*

Si a la falta de estima evidente por lo antiguo, unimos la dificultad de recuperar los espacios obsoletos de la historia, ¿cómo enunciar una fórmula que proteja con idéntica legalidad de patrimonio cultural, la chabola que la catedral? Las pruebas de tal legitimidad no parecen evidentes.

La decisión requiere observar los hechos fehacientes y entender los problemas del espacio histórico junto a los nuevos usos, desde una *gestión política* no apasionada y una *educación cultural* más próxima a la dimensión de la realidad urbana.

#### *b) Necesidad de una Tutela Activa*

Esta realidad urbana requiere por su propia naturaleza un carácter tutelar, tutela que facilite la relación entre normativa y restauración, dos apartados que se hacen necesariamente complementarios. La relación entre normativa y problemas sociales ha de llevar implícito una visión entre el proceso histórico que ampara la norma y el cambio social que será el protagonista de los nuevos usos espaciales.



Relación por último entre contenidos sociales, urbanos y políticos. La legislación no debe ser sólo testimonial para la conservación activa del Patrimonio, ni ofrecer un nuevo disfraz emblemático, deberá atender a la esencia misma de los contenidos.

La restauración por tanto concebida y entendida más allá de la consolidación física del monumento, como una *filosofía de la mediación* política de lo urbano, lo cual comporta *la necesidad de acometer una* normativa legislativa que propugne un nuevo sentido de la propiedad. (Reforma de Leyes Fiscales).

El principio de Tutela Activa exige entender la propiedad privada como *mancomunidad* de la propiedad pública, que permita la remodelación de usos en el espacio histórico de acuerdo con las demandas reales del equilibrio urbano.

Para ello se necesitaría esclarecer algunas cuestiones:

—Permanencia de la Propiedad en los Espacios. (Obsolescencia financiera del lugar)

—Permanencia de la Actividad de Usos. (Obsolescencia funcional del espacio)

—Permanencia de los Residuos Culturales. (Obsolescencia ambiental)

Semejantes demandas requieren ser contempladas en función de los grados de innovación que toda acción renovadora lleva implícitos.

Panorama diversificado como puede colegirse, que hace inviable por el momento un Proyecto coherente para la conservación activa de la ciudad.

## El espacio de la ciudad entre la conservación, restauración y la innovación

Sobre los espacios del pasado se abre en nuestro tiempo, un nuevo capítulo de reconquista social de los lugares de la ciudad. Este tipo de afirmaciones que pueden ser interpretadas como representativas de una determinada narrativa de marcado acento político, encierran en su generalización una acción evidente sobre la recuperación de la ciudad.

Una reinterpretación positiva del pasado invita a superar los límites estrechos que contemplaba el espacio de la historia, como una secuencia de lugares románticos, para encontrar otras dimensiones entre cultura y sociedad en relación con el patrimonio material.

Hoy se inician unas corrientes de interpretación del espacio urbano construido, según las cuales, el Patrimonio existente, se considera interrelacionado con la cultura material de nuestro tiempo. Sus *valencias culturales* y sus *opciones de recuperación material* son ingredientes considerados ya como procesos a tener en cuenta en la ocupación y construcción de los espacios urbanos, pues responden a un interés emancipatorio evidente, tanto de lo privado como del uso colectivo de estos espacios.

Los problemas que traen consigo los fenómenos de *ocupación, intervención y reutilización* de estos edificios, conjuntos y lugares, están ligados a planteamientos: Políticos, Económicos y Culturales de las nuevas necesidades individuales y sociales, por los que discurren las secuencias de la vida en la metró-

poli contemporánea, llevan implícitas una determinación autónoma con respecto a la administración.

La reutilización tiene también unos límites que será necesario controlar, pues puede favorecer una demografía urbana que afecte a los lugares de los más indefensos y tienda a incrementar los intereses de los privilegiados, al estar estos intereses dominados por una carencia de sensibilidad social y cultural.

Los trabajos de reutilización del patrimonio arquitectónico en el contexto urbano de la ciudad actual, deberán aclarar significados tan precisos como los siguientes:

A. Significado Político: ¿Cómo planificar la ciudad histórica después de la expansión capitalista?

B. Significado Cultural: ¿De qué manera reinterpretar el pasado?

C. Significado Económico: ¿Cómo producir y formalizar el espacio urbano para una mejor calidad ambiental?

D. Significado Social: ¿Qué costes sociales pueden generar los nuevos usos?

#### *A. —Significado Político*

Existe una mala conciencia generalizada para con la política de planificación, subsidiaria de la presión mercantil, que ha intentado separar y aislar lo físico de lo político, dejando para las decisiones del político una actitud eminentemente neutral y asignando al operador físico los sucios servicios del que atiende las demandas del especulador de terrenos. De ahí que se cuestione hoy, si realmente existe una *respuesta filosófica* en la intencionalidad política

acerca de la naturaleza del espacio y del conocimiento real de la ciudad, después del fracaso de los diferentes modelos de “políticas totales” que han sufrido la evolución urbana en lo que va de siglo.

### *B.—Significado Cultural*

Resulta difícil en nuestros días proyectar el futuro de la ciudad, máxime en un período donde la utopía ha sido excluida. El proyecto se construye y formaliza por fragmentos, a este collage urbano nos aproximamos con una cierta actitud de excepticismo, pese a ofrecer alternativas viables un método de estas características, pero los espacios para una sociedad idealmente abierta, no se construirán probablemente de esta forma.

Resulta por tanto necesario “reinterpretar el pasado”, en sintonía con las coordenadas heterogéneas de unos grupos sociales que cada vez hacen más patente las demandas de una totalidad casi integrada y unas partes segregadas y fragmentadas. El espacio del presente necesita una dimensión filosófica de lo urbano.

### *C.—Significado Económico*

Si es cierto como señalaba Tocqueville: “que las épocas democráticas no captan con facilidad la utilidad de las formas”, no es menos riguroso que cada disciplina económica aplicada a lo urbano utiliza la ciudad como lugar donde experimentar sus teorías, los argumentos resultan evidentes cuando se aplican al análisis de las fuerzas que producen el espacio físico de la ciudad. La atención hacia los espacios histó-

ricos, conjuntos, centros, edificios, a partir de la crisis del capitalismo tardío y de la interrupción migratoria del campo a la ciudad, entran a formar parte de un *nuevo mecanismo de atención inversora*.

Las demoliciones de edificios, su degradación, a la posibilidad de conservación, reconstrucción e innovación, han entrado a jugar un papel dentro de la economía de mercado. Los espacios congelados por la historia adquieren el *valor de cambio*, que en las fases precedentes reservaba el propietario para el suelo. La renta de situación que estos espacios reconstruidos adquieren, el valor de uso y el cambio que experimentan estos lugares, vienen a favorecer un nuevo modelo de producción del espacio en la ciudad. Algunos de los principios de la política conservadora y restauradora que se inician hoy en la ciudad, tendremos que aceptar, se inscriben más con un sentido de recuperación de las plusvalías que genera el espacio histórico, que en la busca de una respetuosa consideración por el pasado.

A estas valoraciones críticas habría que añadir la falta de capacidad para programar los nuevos usos del edificio renovado. La confusión metodológica en cuanto a la intervención arquitectónica y su escasa calidad. La incoherencia entre finalidades urbanas y justificaciones políticas, por último, la complejidad legal para planificar las diferentes fases del proceso de recuperación del espacio histórico.

#### *D.—Significado Social*

La recuperación como señalan los tratadistas de la ciudad, asume un significado en la producción del espacio urbano, pues su integración representa un



apoyo de eficacia y añade una nueva calidad ambiental al conjunto, pero de nuevo se nos plantean en la trama sociológica un cúmulo de interrogantes tan significativos como estos:

¿Cómo equilibrar las transferencias de usuarios y sus costos sociales?

¿La recuperación urbana no bloquea el crecimiento de expansión metropolitano?

¿Cómo es posible distinguir lo válido históricamente, de la miseria urbana?

¿Hasta dónde la recuperación de algunas áreas, no se transforma en un urbanismo de cosmética arqueológica que encubre una nueva modalidad de especulación inmobiliaria?

¿Existe un corpus legislativo que configure normas sobre el destino y finalidad social de estos espacios vinculados a la comunidad?

Entendemos que semejantes preguntas, por el momento resultan de una gran complejidad para poder obtener respuestas precisas. El espacio a reutilizar de acuerdo con las necesidades presentes en los lugares del pasado, necesita no sólo de una reinterpretación significativa del pasado, sino de aclarar con precisión factores tan señalados como *innovación* y *costumbre*, *estabilidad* y *dinamismo* tan característicos en los procesos de recuperación de los espacios segregados de la historia. Esto equivale a observar una *actitud crítica*, ligada a la realidad de nuestro tiempo, una *orientación científica*, innovadora por lo que se refiere a las metodologías de trabajo y protección técnica; junto a una *concepción filosófica* que permita desarrollar una identificación inte-

lectual del espacio histórico con la acción constructiva de los lugares del presente.

## CAPITULO QUINTO

### EL ORNAMENTO DE LOS CABALLEROS

#### I

La incidencia en el panorama de la arquitectura moderna de las corrientes de pensamiento arquitectónico norteamericano, vienen marcando un sesgo desorientador en el ámbito de la espacialidad europea después de transcurridos los años 70. Entronizadas en los reductos más afines a la ideología del Movimiento Moderno en Arquitectura, ha sido secundada y animada por una crítica y el desarrollo de una teoría del proyecto para la arquitectura, que tratan de evidenciar y formalizar el espacio moderno, desde las coordenadas de la *estética del gusto*, al mismo tiempo que desea ampliar la lectura lineal propugnada por el M.M., que resultó evidentemente reductora.

Nuestra percepción de la historia del espacio precedente, se rige aún por el modelo hegeliano, que interpreta la historia como una progresión lineal a través de ciclos ordenados de manera conexa. En la pretensión de romper estos ciclos y



de introducir el concepto de *pluralismo*, que en nuestros días está cambiando el concepto de génesis de la cultura, se refugian los supuestos teórico-críticos de la arquitectura norteamericana, colonizando el pensamiento arquitectónico europeo e incidiendo de manera elocuente en la formalización del objeto arquitectónico, así como en la cualidad de los artefactos que construyen el espacio de la ciudad. Estos supuestos del cambio de imagen en la arquitectura, vinculan de manera elocuente en ese poder de persuasión que ofrece el discurso de la *forma arquitectónica* desde los reductos de la estética del gusto y las opciones que ofrece el nuevo concepto de pluralismo. Un eficiente eclecticismo permite formalizar imágenes, donde se entremezclan los órdenes clásicos con todas las redundancias estilísticas para ambientar el espacio o mixtificándolo sin el menor escrúpulo con los lugares comunes de un *decadentismo* fin de siglo.

Para estos arquitectos el espacio de la arquitectura adquiere la función de un *fetiché social*, cuya finalidad, no declarada, sería la de reconstruir el pasado arquitectónico europeo, para ello no importa que sus secuencias simbólicas se reproduzcan en unos decorados donde la belleza del espacio parece alimentarse de los residuos formales de las vanguardias racionalistas o los episodios más singulares de la actitud neoclásica. Lo importante es reducir la arquitectura dentro de lo específico de la arquitectura, es decir amparar los recursos limitados del proyecto subjetivo del arquitecto. Desde esta mirada ya no son necesarios ni precisos los panfletos revolucionarios, o el recurrente slogan funcional. La idea creativa, el proyecto iluminador, sólo tiene sen-

tido alejado de la participación de una colectividad que se siente tranquila en un mundo de cosmética simbólica e imágenes aleatorias. Los acontecimientos alrededor del espacio de la arquitectura que proponen los arquitectos norteamericanos han dejado sin apoyos los cimientos de la nueva Babel.

Andamios sutiles, tramoyas indiscriminadas, estucos deleznable, constituyen esa feria de falsas baratijas que cubren el perfil del cielo con una silueta de modernidad ritualizada. Camino elocuente hacia el espacio de la nada.

Amotinados intereses, se apresuran a construir la arquitectura en el vacío contemporáneo, una ingente BABEL en BABILONIA. A un vacío le sucede otro vacío, el espacio codificado lo alimenta y diseña las distintas simplificaciones de la herencia histórica, reconfortado por las sutilezas de unos textos de confusas traducciones. Un laberinto en la planta del edificio aspira a la conquista de la tercera dimensión, mientras se logra, el tiempo y el espacio de la arquitectura han perdido la virtud de sus secuencias y el misterio de su dimensión, de manera que se hace necesario dibujarlos como resonancias de la arquitectura. La geometría, establecida en un principio como instrumento mediador para hacer medible la cualidad abstracta del espacio, se transforma en el proyecto de estos arquitectos en el cometido absoluto de su arquitectura, resultando bastante difícil comprender en qué tiempo se construyen estos espacios. Todo parece indicar que nos encontramos ante un milagro nocturno, que trata de hacernos como evidente una arquitectura de reliquias más que de realidades.

### III

Una serie de acontecimientos culturales, presentan en el panorama internacional, el nominado por el momento "Acontecer Postmodernista". Un censo reducido de refutadores junto a una nómina más amplia de entusiastas y admiradores, elevan a polémica el significado de tal acontecimiento. Forcejeos teóricos y comentarios mitificadores conducen al espectro de tales manifestaciones a un fenómeno sociológico rodeado de diversas y diferenciadas nomenclaturas, (tardomoderno, modernismo clásico, nueva abstracción, postmodernismo...). Términos genéricos que responden a una taxonomía crítica iniciada hacia los 70 y que bajo diversos interrogantes trataban de enunciar la vigencia o el fracaso de la modernidad en la cultura moderna.

Le toca el turno por el momento a ciertas manifestaciones de la arquitectura. Instituciones del estado, en competencia con los escenarios privados de coleccionistas de arte, exhibidores consagrados y editores, se esfuerzan por agilizar muestras y ediciones que pongan al día las manifestaciones escritas o dibujadas de tales acontecimientos.

Por lo que respecta a la arquitectura, el fenómeno de ruptura con lo que se denominó *arquitectura moderna*, viene avalado con el sutil pretexto de acabar con el aburrimiento y la seriedad estereotipada que significó el funcionalismo y racionalismo mecanicista. Estos arquitectos más que sus arquitecturas, tratan de ilustrar el acontecer del espacio moderno con un neo-figurativismo crepuscular, según el cual los ámbitos que debe construir la moderna arquitec-

tura, ya postmoderna, tendrán que realizarse a través de los acontecimientos simbólicos, en un intento, no confesado, de reinstaurar en las decisiones del proyecto arquitectónico, la "efigie del arquitecto" un tanto devaluada, después de lo que significó para la ciudad los estereotipos formales del conocido "estilo internacional".

Estas reflexiones acerca del espacio de la arquitectura en nuestros días, se suscitan ante la invasión, apenas sin justificación crítica, del *Orden Nuevo para la arquitectura*, que bajo el alarde gratificador de "aprender informándose", nos tratan de presentar el elenco de semejantes manifestaciones. La doctrina que subyace en el fondo de sus representaciones, viene avalada por la ideología del cambio, de acuerdo con el principio, que los procesos de cambio deben confundirse con sus propios rasgos. ¿Y cuáles serían los perfiles de estos rasgos, que con tan puntual insistencia perturban nuestra contemplación del espacio arquitectónico como espectadores?

Las formas de la arquitectura surgidas de las relaciones de la *economía del deseo*, en la que nos encontramos, rechaza la causalidad lineal y el sentido único de la historia. La escasa teoría arquitectónica no manipulada, se agota en esclarecer sus propias contradicciones y extrapola sus análisis sin llegar a resolver los problemas, se inclina una vez más por los viejos seudoproblemas que hacen más retórico el discurso de la forma, intentando recuperar lo que parecía irremediablemente perdido: Hacer habitable el espacio. ¿Pero acaso no es este el mecanismo en el que la sociedad se organiza según el esquema del macrocapitalismo monopolista y las alternativas del capitalismo de estado? Estas relaciones integran

clases y castas, formas y funciones, contenidos y significados. Las transformaciones del capital monopolista explotan las imágenes del espacio arquitectónico, las alternativas del capitalismo de estado alteran su contenido, de tal síntesis sólo la *verosimilitud* y la *persuasión* pueden construir el espacio de la ciudad. Al proyecto moderno se le sigue asignando una serie de características que no le corresponden, y es esta una tentación en la que de forma sistemática incurren los arquitectos. El proyecto moderno en su acepción más amplia, no era ni es una consecuencia, sigue siendo una parte de entender de modo global la dinámica histórica de la sociedad y la cultura.

En términos muy genéricos y referidos al elenco ideológico que nos manifiestan estas supuestas arquitecturas de la posmodernidad, podríamos admitir como rasgos más característicos las connotaciones siguientes:

Por lo que se refiere al proyecto arquitectónico, el espacio de la arquitectura debemos prepararnos para entenderlo como un exclusivo fenómeno estético, aunque este modo de comprensión por parte del usuario, no es necesario que sea requerido en términos de belleza sino como un reclamo imaginario de artificios.

En cuanto a la sensibilidad en la que debe educarse a las sociedades, tenderá a ser lo más ambigua posible, esta actitud ahuyenta los compromisos y despolitiza las formas.

En orden a la experiencia corporal en relación con el espacio y a la memoria de sus formas, será solidaria del hechizo de las “nuevas miradas”. La gran confusión, podrá transformar en proyecto



cualquier sucedáneo espacial y satisfacer el sentimiento de la creación de nuevas formas de belleza.

Un axioma inexcusable será el que la arquitectura retorne del exilio decorativo, para recuperar la textura, los estilos, la sensualidad de las formas y retomar en los estíos por las praderas de Stourthead. La ornamentación ya no es un crimen, ha sido recuperada como emblema de la libertad.

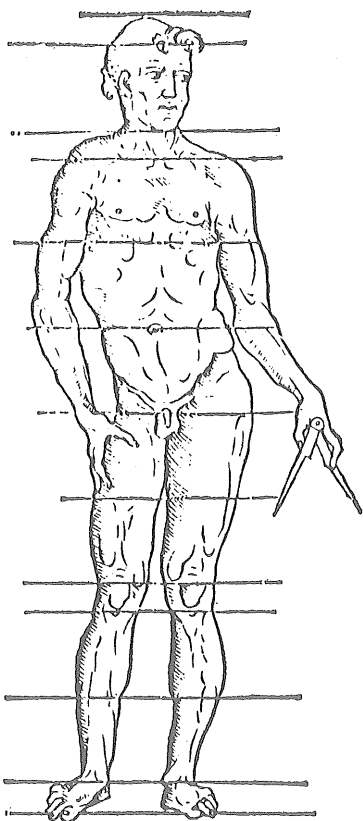
Aceptado el principio de la decadencia de la verdad, el inconsciente podrá florecer en los territorios de la vanalidad. La locura de cada arquitecto se debe convertir en su verdad, para reproducir espacios que justifiquen el retorno de lo no comprendido ni asimilado.

Los estilos serán reconvertidos en norma y como sucedía en el mundo *camp*, el andrógino “será el más capacitado para diseñar el repertorio de imágenes”. El culto a la exageración y el amaneramiento de los estilos constituirán su característica más esencial.

El arquitecto-esteta que bucea por estos espacios ilusorios, deberá infundir a sus diseños los conceptos de arte, interés o cultura por medio de sensaciones de intervención espiritual, liberando a sus obras de las limitaciones de la materia y aceptando sus tentaciones interiores como estímulos para formalizar las ideas generales o los detalles concretos.

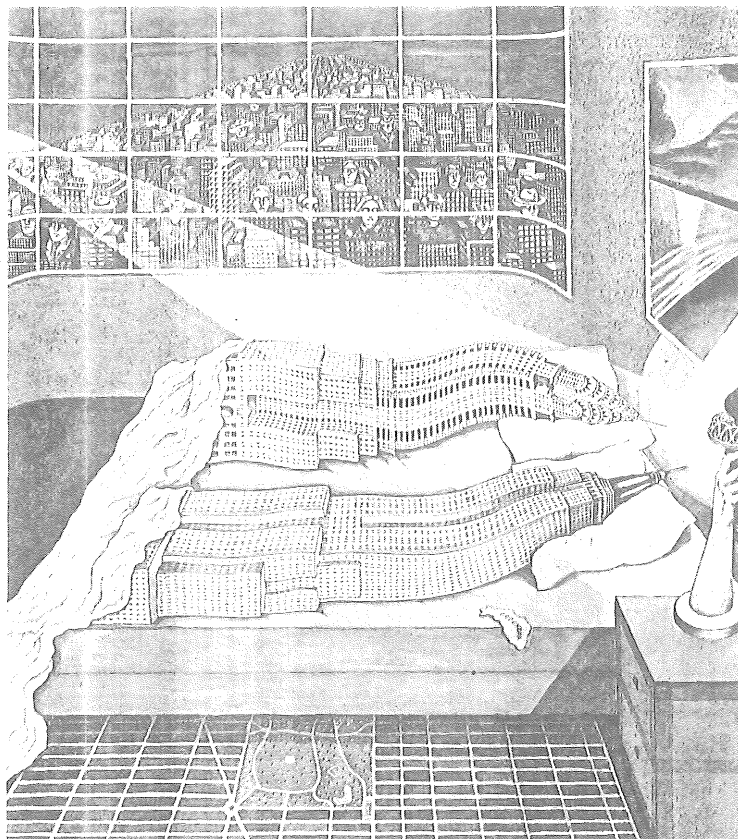
Pero la arquitectura se ha transformado en un problema mucho más complejo que lo era en los principios de siglo, y más diversificada que las simples dualidades por donde discurren estas revelaciones para los paisajes de finales del XX ancladas entre la parodia y la metáfora, el desprecio racional y la autocomplacencia narcisista, la inocencia fingida y la

vn tercio: este tercio es lo que sube mas la cabeza q̃ la fréter: el pecho cō tiene otro rostro: el esto: mago hasta el ombligo otro: del ombligo hasta el miēbro genital ay otro: en cada vno de los muslos se miden dos: y en cada vna de las espaldas otros dos. Delos tornillos alas plantas vn tercio: en las cbuecas de las rodillas otro: en el pescuego otro tercio. de manera que se mōia por todo los dichos nueue rostros y vn tercio segū q̃ por la presente figura se muestra. ¶ De muchas maneras se puedē medir los miēbros y estatura dl hōbre allēde d̃la q̃ haue mosticho. Ay en el alto del hōbre seys pies d̃los suyos. Ay quatro codos. Ay del punto dela coronilla de la cabeza hasta

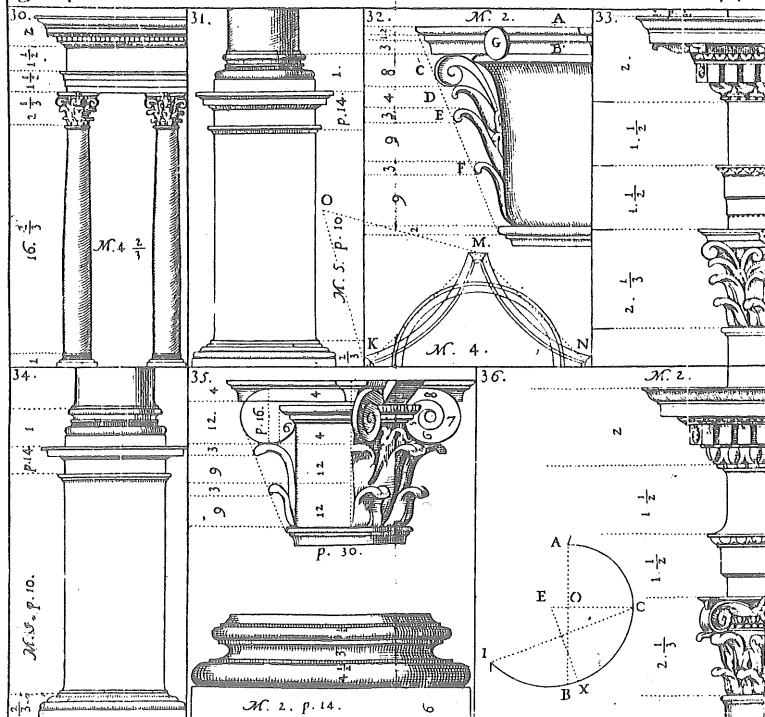


lo mas baxo dela barua la octaua parte de su estatura: desta coronilla hasta el nacimiento dela gargāta vna quarta parte: deste mesmo lugar hasta lo mas alto dela frente vna sexta parte. ¶ Contiene otro si el ancho del hombre de costado a costado la sexta parte del alto: y del ombligo a los riñones la nouena parte: y nota que estas medidas no tienē verdad

La construcción del espacio de la arquitectura no parece decidido a contraer compromiso alguno, sobre todo con la vida, por eso las formas de estas arquitecturas no se viven, emiten signos, quedando la presencia del hombre marginada como participación.



(2) *Delirius New York.* - Rem. Koolhaas.



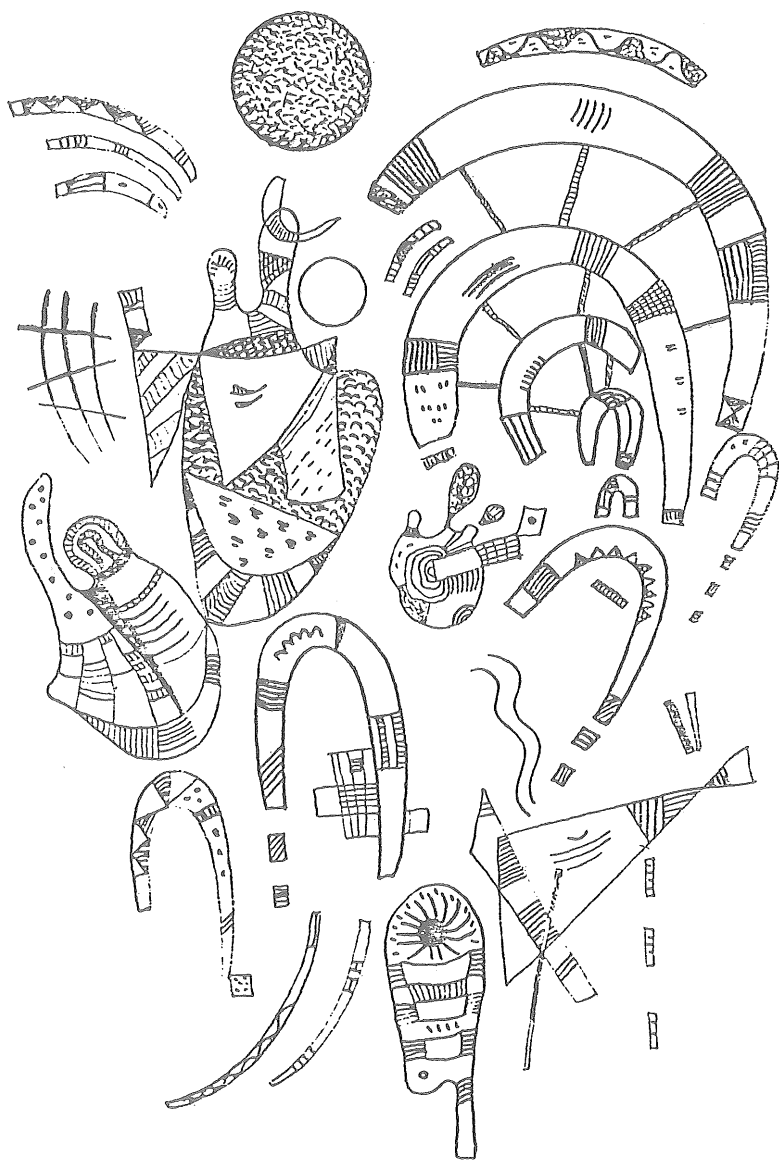
(3) Tomás Vicente Tona. *Compendio Mathematico...* Valencia. 1712.

Ausente la crítica del pensamiento arquitectónico, una dictadura de la especulación gráfica, tiende a excluir la cualidad del espacio, de tal manera que las formas de la percepción gráfica reemplazan las verdaderas dimensiones de la arquitectura. Los patrones de estos medios sensorialistas han logrado conformar un *arquitecto sin arquitecturas*.

No existe en la actualidad un proyecto auténticamente creativo, porque acallada la crítica y eludida la utopía por una moral gráfica del nuevo periodismo arquitectónico, proyectar hoy en arquitectura, no tiene mayor cometido que "programar percepciones".

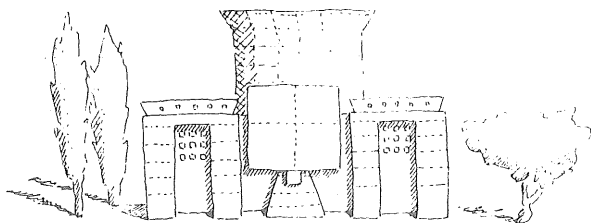
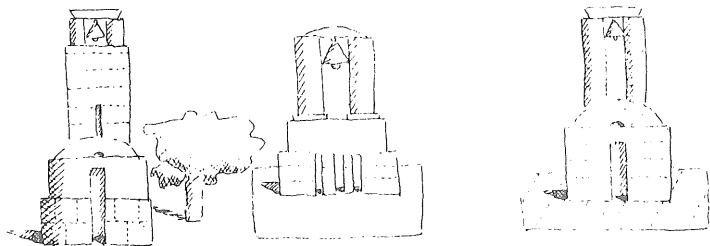
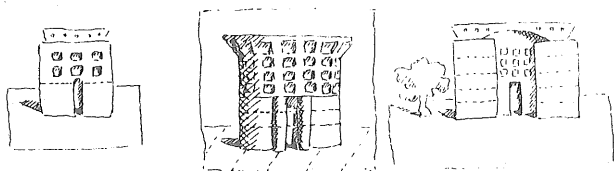
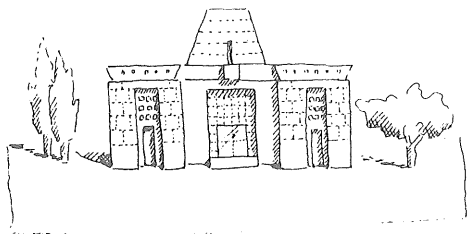
	CUBO	ELE	PRIMERA AXONOMETRICA	SEGUNDA AXONOMETRICA
ALZADO OBLICUO				
ALZADO FRONTAL				
PLANTA				
AXONOME TRICA				

(4) Peter Eisenman-Casa el Even Odd-1980.

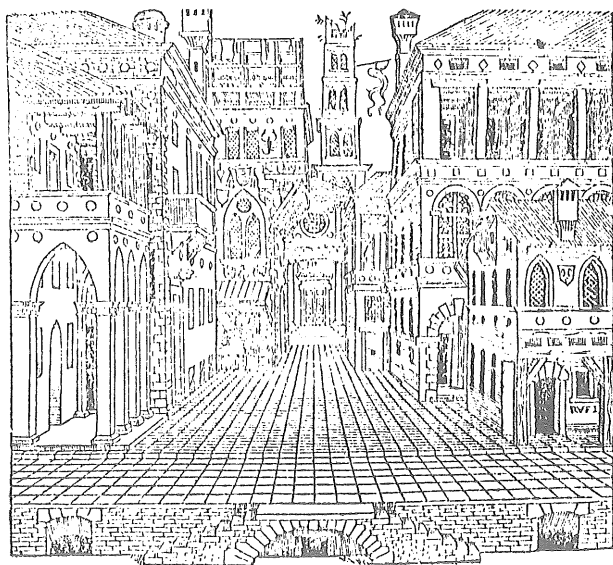
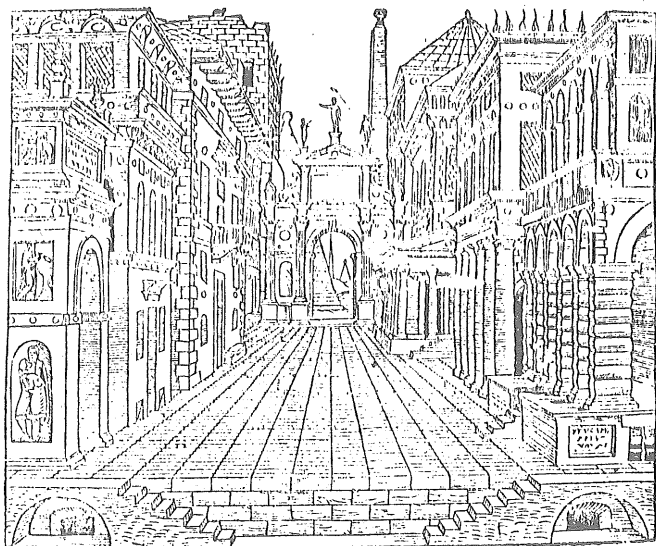


(5) W. Kandinsky. Dibujo nº 5.

La recuperación del *paisaje de los revivals*, se presenta hoy como un gesto social por parte de los arquitectos epigónicos. Hacer accesible a la mayoría el discurso cerrado de las primeras vanguardias, traduciendo en formas populares y simulacros icónicos los discursos fragmentarios del pensamiento original de principio de siglo. Actualizar y transmitir el pasado en los ambientes del presente.



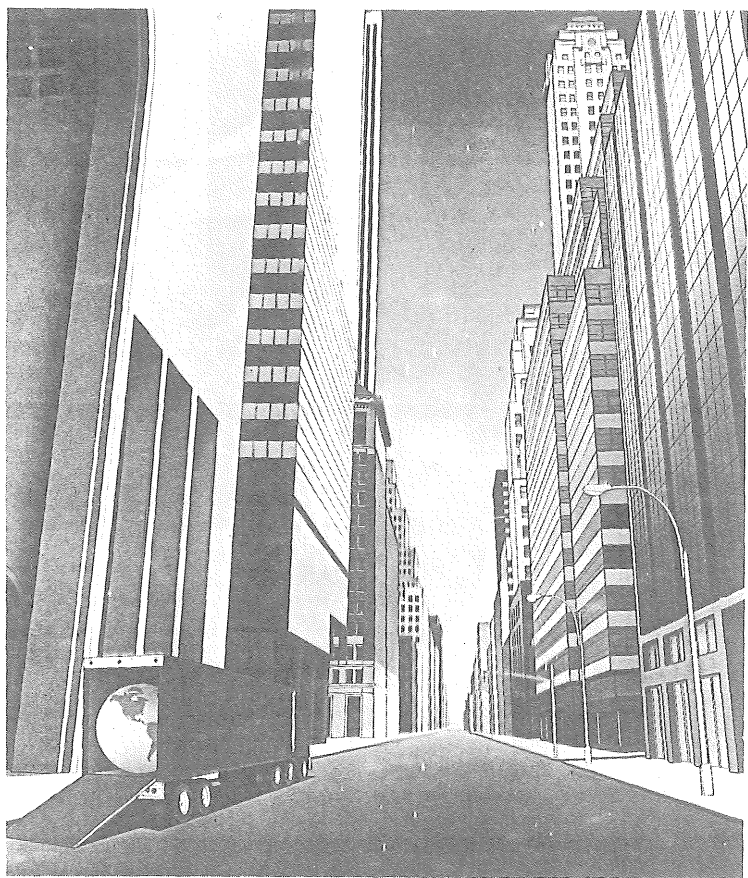
(6) Michael Graves-Universidad para las Artes Visuales. Estudios preliminares.



(7) Sebastiano Serlio. Escenarios trágico y cómico. Libro primo... d'architettura. Venecia. 1551.

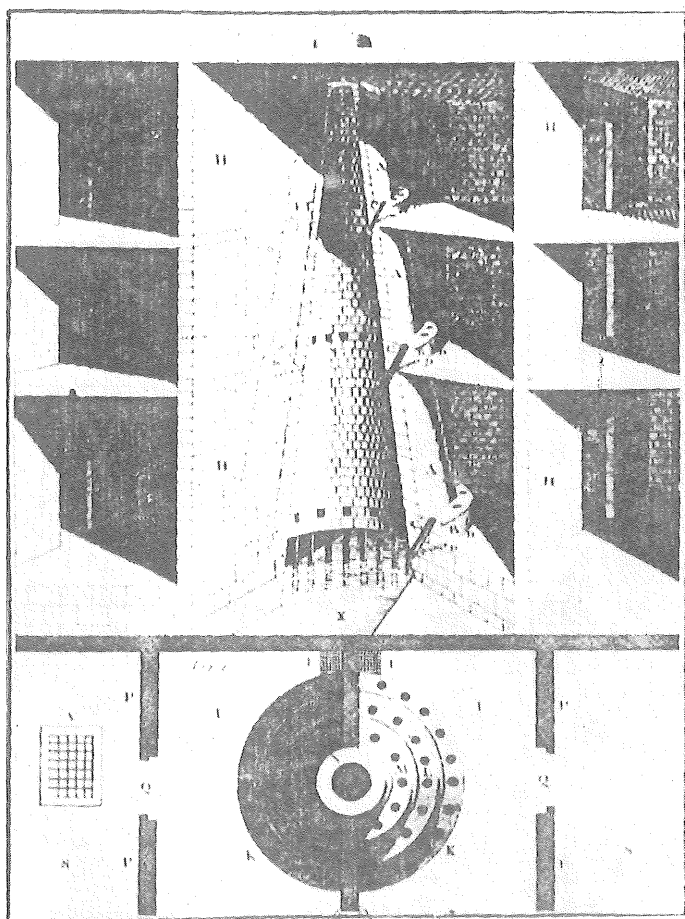


La eficacia mágica que destila la calle de la ciudad americana, cumple de manera ejemplar su propósito pragmático. La arquitectura debería estar contra los estilos para configurar su propio estilo. La lógica compositiva de la fachada como decorado neutral, para ilustrar las secuencias de su construcción articulada al servicio descarado del "totalitarismo de la técnica".



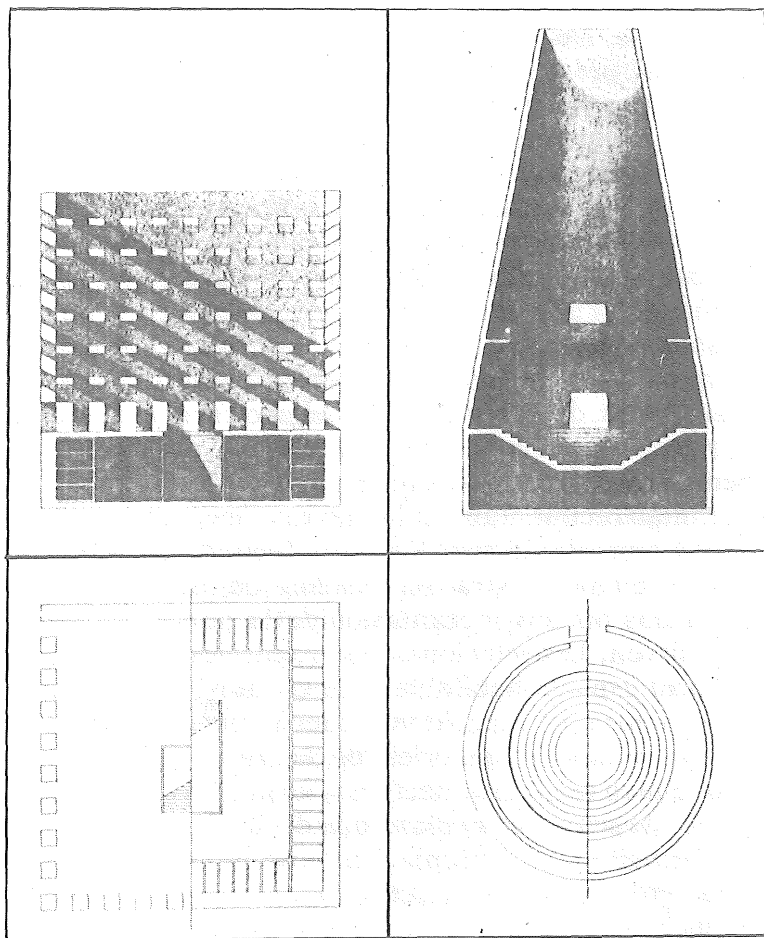
*(8) Escena urbana de una calle de New York.*





(9) Letrina comunitaria del Hospital de la Salpêtrière, en París. Ch. Francis Viel. 1786.

La crisis de la idea del "progreso" inclina a muchos arquitectos en la década de los setenta, a indagar en propuestas espaciales decantadas por la historia. Las reflexiones teóricas que anteceden a las propuestas formales deben realizarse en la "Torre de Cristal". Frente al exhibicionismo tecnológico de las décadas anteriores con sus *arquitecturas traslúcidas*, se abría paso una espacialidad de *container opacos* decorados con la "cita histórica". No se trata por tanto de recuperar el pasado, sino de utilizar la historia como recurso, olvidando que el conflicto surge de los tiempos, no de las personas. La opacidad mural será durante este período la condición estética más destacable.



(10) A. Rossi-Cementerio de S. Cataldo-1978.  
Osario y fosa común.

necia locura. Estas “ensoñaciones programadas”, que nos remiten desde los excedentes del escenario artístico norteamericano con reducidas complicidades europeas, no deben inducir a mayor confusión y deben contemplarse como simples modas decorativas de una profesión, los arquitectos, que llegaron tarde al extraño interludio del mundo camp. Probablemente será difícil evadirse de ellas, pues son una mercancía más de la agilidad y movilidad del imperio que las produce, puros ejercicios de conquista, amparados con el dominio de todos los medios.

Una arquitectura como la moderna cuyo pasado se ha trastocado por definición como caduco, y algunas de las manifestaciones presentes reproducen con tanta vehemencia vanalidades instantáneas, necesitan de taxidermistas simbólicos, calígrafos de la ficción y virtuosos de la alegoría, para que el pasado edulcore un presente nada tranquilizador. Pero en los períodos de cambio en la cultura, no se trata tanto de recuperar los espacios consagrados por la historia como de entenderlos, por tanto no vendrá mal que la distancia del juicio crítico, nos permita recibir tan halagadores mensajes como lo que en realidad son. Rasgos infecundos y estériles que reflejan la frustración creadora de unas actitudes adobadas por los mecanismos de la persuasión a la que sirven. Las relaciones de producción que formalizan el espacio habitable que vivimos, no se plantean conocer el espacio verdadero, sino aquello que parece como tal, pues es de la *verosimilitud* que propugnan estas arquitecturas, no de su construcción de donde se nutre la *persuasión* de sus imágenes.

Una vez más W. Benjamín le acompaña la razón: “La verdad se resiste a ser proyectada en el reino del conocimiento.”

## UNA FABULA A MODO DE EPILOGO

### DELITO Y ESTUCO (Las mariposas del Rokefeller Center)

*Los tiranos se convirtieron en el  
terror de la caída aristocrática y lo  
legaron a sus sucesores democráticos.  
Paideia/W. Jaeger*

1. Los años sesenta desataron un ataque frontal sobre lo que aún permanecía de los principios normativos del (M.M), a decir verdad más en los apartados dogmáticos que en lo referente a la construcción del espacio físico de la arquitectura. Una desviación formal se podía apreciar en algunas propuestas de los arquitectos jóvenes de aquellos años, tal desviación proponía su orientación en hacer patente en el espacio el "impulso formal", o si se quiere en términos más elementales, en recuperar el aspecto lúdico de cierta arquitectura que no renunciaba al principio que los viejos historiadores denominaban *estilo*, refugio que como se sabe cobija las alusiones de la forma.

Tal actitud, en opinión de estos arquitectos, les alejaba de la arquitectura entendida como moderna, que a su juicio no había hecho otra cosa que ilustrar los frutos de la revolución industrial. El testimonio enunciado acusaba entre otras cuestiones, al medio de expresión solidario de los arquitectos, "la geometría", que había perdido todo su rigor. Se trataba

por tanto de recuperar este lenguaje introduciendo algunas distorsiones: El giro, la traslación y en determinadas circunstancias coyunturales la hometécia. El cubo, el cilindro, el paralepípedo, la esfera seccionada, arropados estas formas y relaciones por una multiplicación de abscisas y ordenadas, transformaban la alusión matemática de los ejes tradicionales en una ayuda imprescindible para conformar el nuevo estilo de la “auténtica modernidad”. La *alusión* se convertía de la mano de estos arquitectos en norma, método, o sistema para proyectar, y al parecer con resultados tan óptimos como en las mejores épocas del neoclasicismo o del eclecticismo.

Por este proceder, el de la alusión, se pueden ofrecer ciertas relaciones de estructuras formales que evocan imágenes ya establecidas: “El significado persiste realmente, la experiencia del edificio revela este conocimiento previo y la experiencia de la arquitectura facilita este proceso de interpretación”, la cita anterior pertenece a un combativo arquitecto japonés, Arata Isozaki. La obra del arquitecto, como “crepúsculo”, “nube”, “agua”, “oscuridad”...; tales imágenes no pueden representarse adecuadamente por medio de ornamentos concretos o gráficas formales. Sólo pueden apreciarse en un nivel de comunicación distinto o a través de un medio más abstracto. La dificultad de comunicación le lleva a la retórica, y “el estilo retórico aboga claramente por el uso de la metáfora”. La novedad de Arata (novedad es el significado de su nombre), en la opinión de sus divulgadores, es que se había transformado en uno de los primeros manieristas rebeldes contra la arquitectura moderna, siendo la *alusión* y la *metáfora* los elementos básicos en los que fun-

damentar la heterodoxia de la modernidad. Sin duda estas sutilezas que se manipulaban en uno de los laboratorios de la provincia más avanzada del Imperio, tenían un origen más profundo.

2. Por aquel tiempo, por vez primera alcanzó la ciudad de Nueva York el privilegio de ser el centro productor y administrador de la cultura que se producía en el imperio. De sus academias irradiaban las enseñanzas que deberían conformar la imagen del espacio en la arquitectura de las colonias. El hecho de sepultar sin la menor ceremonia para el recuerdo, a los emigrantes que décadas antes habían impartido el saber y los oficios en el arte de construir, tan consolidado en la vieja Europa, se consideró como trágico por algunos supervivientes de la diáspora bélica de los años 45. Esta afrenta resultaba más significativa por cuanto los maestros europeos habían servido con lealtad a programar las enseñanzas, las imágenes y los modelos, con los que levantar las nuevas catedrales donde officiar las ceremonias y ritos de la obstinada burocracia que prestaba sus servicios a los grandes monopolios. Los jóvenes tiranos que asumían el papel de epígonos de estas doctrinas, se habían comprometido a enterrar la sabiduría heredada, con la única condición, que los principios adulterados de aquellos emigrantes no pudieran retornar a los lugares originarios desde los cuales se efectuó el destierro. Agrupados en sectas de difícil nomenclatura avalaban cualquier torneo de la forma, propiciando el concurso o la entrega sin condiciones del "catecomunado ilustrado".

La solicitud por las artes, como es sabido, caracterizó siempre al buen tirano. Esta actitud infundía en los mentores de los monopolios, la voluntad

de ayudar por aquella época a distraer al pueblo inquieto por la política y sobre todo por la guerra, (Vietnam era un infierno). Las formas deberían ser placenteras y livianas, con recuerdos lo más próximos, hacia los sentimientos de la grandeza arcaica, que con tanta prodigalidad en los orígenes del imperio había invadido las tierras de sus progenitores. Frontones y columnas solidarios a otras culturas cobraban con la nueva mirada la dimensión de un espejo propio donde debería ser posible la vida comunitaria y la actividad pública. Convendrá advertir que el interés por estos formularios no era nuevo, dos siglos antes ya habían sido glorificados algunos elementos de estas culturas (el neoclásico como escenografía), pues sus mejores esfuerzos desde entonces habían sido dirigidos a convencer al pueblo de la fuerza de su destino, arrogándose y haciendo suyos los símbolos de los imperios vencidos. “Los sabios, desde los tiempos de Grecia, suelen distinguir con esmerada cautela, cuál es el camino que lleva a la puerta de los ricos”. Inteligentes y avispados los epígonos de Nueva York buscaban un maestro, más que por su sabiduría por el poder que los monopolios le habían otorgado. Heredero aquel sofista, de un platonismo que con rapidez había transformado en un pragmatismo descarado, el nuevo hechicero recuperaba el cetro tan deseado durante los tiempos de los “emigrantes reconocidos” y se erigía en maestro y guía de la ciudad más edificante y edificada, y ambos, hechicero y aprendices de mago se sentían privilegiados, pese a que su adulación refinada se nutría del mutuo desprecio, como a menudo suele acontecer entre dominador y dominado. Estos hechos



ocurrían en la ciudad de Nueva York hacia los años setenta, en los finales del siglo XX.

De su menester y oficio se requería que estos epígonos prestaran fidelidad a los ideales de los monopolios. Deberían configurar sus símbolos y recuperar para los espacios de la metrópoli la nueva modernidad, después de sepultar la modernidad heredada. El arquetipo que cualificaba a estos epígonos, respondía a la definición más primaria de la palabra *artistas*. "Hombres de una prodigiosa maestría, aptos para cualquier tarea y capaces de moverse con seguridad en una sociedad cualquiera pero sin raíces en parte alguna"(1). No todos a decir verdad podrían encajar en perfil semejante. Adhesiones, favores y otros menesteres facilitaban el acceso de la Academia de las Columnas Truncadas. Algunos se consideraban herederos parciales de las enseñanzas aprendidas en las aulas de los octogenarios emigrantes, no obstante, su cultura en el arte de construir era semejante a los cometidos y vicisitudes por los que discurría su vida. Les era permitido diseñar edificios, impartir enseñanza ilustrada, desarrollar la geometría hasta el paroxismo gráfico, entretener en los círculos más próximos a las gentes que acudían desde las provincias del imperio, fundamentar la ficción con las reglas más precisas de la perspectiva fugada, así como el integrar de las maneras más caprichosas el devenir de las formas surgidas a lo largo de la historia consagrada, o construir los escenarios más significativos para que la seducción decorara los espacios de las nuevas corporaciones. To-

(1) W. Jaeger/Paideia. La Primera Grecia. Pág. 219. Ed. Fondo de Cultura Económica. México 1957.

do estaba consentido, menos indagar en el espíritu de sus “colonos protegidos” o permitir el desarrollo de sus propios destinos. De innecesarias e injustificadas se narraban las luchas sostenidas por los pioneros de las *nuevas formas*, que con tanta pasión como innmerecido destino habían sufrido los pioneros emigrados, por causa, al parecer de la época, de una idea acerca de la arquitectura.

Las ciudades habían sido abandonadas por cuanto se refiere al hecho de la convivencia. Un ejército de especuladores había vencido en la batalla, y un vacío enajenado reflejaba con fidelidad elocuente los principios e ideales que tal fracaso acarrearba. La fe sustentada en la idea de que una ética podría soportar la inestabilidad de la belleza, ya hacía tiempo que estaba superada, pues el rápido y espectacular progreso material del imperio y el descarado impulso que habían ejercido los monopolios en los territorios de sus provincias, interrumpieron los trabajos que como una recurrencia histórica, buscaban nuevas luces en el aura del penúltimo clasicismo.

Los “libros de guerra” buceaban los arsenales de imágenes archivadas por la historia y anunciaban la recuperación de estos espacios enterrados. La ciudad de nuevo debía ser construida por la arquitectura. Grecia revisitada, más tarde Roma, al anticuado revolucionario Ledoux se le llamaba a escena, lo mismo que el intransigente estilista Lóos, o el empedernido helenista F. Sinkel, sin olvidar a de Chírico, el metafísico urbano, inductor a pesar suyo de la tramoya fascista. Todos junto a una crítica iconoclasta de la herencia europea, se levantaban resucitados de la mano de estos epígonos para formular la nueva perspectiva de la escena urbana.

El éxito que tal apreciación sostuvo parecía estar destinado a suavizar la crisis general de los valores, orientar la configuración de la vida o interpretar la concepción del mundo. De todo aquello, según constatan los testimonios actuales, parece que sólo se recuerda la idea según la cual: no se debía excluir la historia como remedio para construir la ciudad, ya que no existe autonomía posible para una arquitectura que pretenda edificar formas habitables. De manera elocuente todo esto quedó reflejado en el movimiento restaurador iniciado por la arquitectura en las grandes provincias del imperio. Italia, ofrecía los rasgos de un idealismo formal básicamente literario, del eco de tal elocuencia sólo perviven algunas de las imágenes literarias que de semejantes textos se reproducían.

Todos estos acontecimientos ocurrían unos años más tarde del descubrimiento por L. Khan, según el cual, pretendía instaurar *el orden en la forma* y revitalizar el espacio bajos los cánones de la vieja academia europea. La hegemonía del imperio se había visto afectada a causa de las guerras a revisar los enfoques de su economía, las dificultades financieras obligaban de nuevo a recrudecer la violencia para con las nuevas provincias, que surgían o se perfilaban en los continentes adormecidos en el letargo de la historia. Una comunidad de intereses positivos agrupaba y codificaba la vida primitiva de estos nuevos colonos, con los estandar de vida al modo de ser americano. Para tan codiciada operación se empleaba una técnica de propaganda, carente de contenido, pero que permitía presentar con incruenta fascinación lo inexistente como real y configurar sin el menor escrúpulo una irrealidad inexistente como

espacio de la misma realidad. Todo esto ya era conocido en períodos precedentes, donde tiranos de cruel maestría en la mística del engaño como Hitler, habían conducido a su pueblo a una inmolación sin consideración alguna para sus habitantes. Documentados en la técnica de la ficción, los epígonos habían asumido el papel, antes reservado a las fuerzas de combate ideológico, y se transformaban en los integrantes de unas auténticas “quintas columnas de la arquitectura”, siendo tal desprecio por el pueblo y tan aferrada su fe en el destino imbuido por los monopolios, que su mística quedaba circunscrita a la trinidad esencial del sistema. EL PODER MATERIAL, MILITAR y ECONOMICO. No obstante, el aura sacerdotal solidaria a su misión les confería una mitificación elocuente, a ello contribuía lo inaccesible de sus conventos y lo cualificado de sus hallazgos gráficos, que les facilitaba un repliegue ideológico alejado de la materialidad que requiere el acto de construir, ya lo había señalado Lippman algunos años antes: “Cuando los tiempos se salen de quicio, unos asaltan las barricadas y otros se refugian en los conventos”, en las barricadas contra las “nuevas formas del viejo racionalismo” muchos contrarrevolucionarios habían encontrado su propia decepción, al poner en práctica la ideología aprendida en los pasillos de las escuelas. No es de extrañar por tanto que en el trayecto de la fuga, el recinto del convento fuera el lugar elegido por estos epígonos para desarrollar dentro de sus tranquilas fortalezas la nueva arquitectura de evasión. Soñadores perdidos en el espacio de la axonometría, esperarían con gran cautela los días de esplendor que siempre rodean el romper de las crisálidas.

3. Adiestrados la mayoría de ellos en las pautas de comportamiento que desarrolla el instinto de la decadencia, sus escritos, dibujos, proyectos y obras, pronto fueron coronados por la fama, escasas eran las voces que se alzaban contra tales doctrinas, pues estas se justificaban desde las plataformas grandilocuentes de la *postmodernidad* y los nobles afanes de recuperar los símbolos para la ciudad. Así surgía el contextualismo, la metáfora urbana, analogías y tipologías, o el denso repertorio de las imágenes históricas, y sobre todo el ingenio de los tiranos por confeccionar una arquitectura que pudiera considerarse como un simple fenómeno del epigonismo de los epígonos. La equiparación valorativa del espacio, las explicaciones del proceso de la forma a través de la historia, las ideas de los universales urbanos, el valor del monumento... todo quedaría circunscrito a explicar la modernidad, como una *ilusión-alusión*. La originalidad era apreciada en los detalles secundarios por la alusión que prestaba la metáfora. Llegó a ser tal la confusión de formas, tendencias y movimientos, que resultaría muy difícil extraer de los documentos de aquella época alguna diferencia entre los estereotipos construidos en la metrópoli y las transferencias y transformaciones que estos modelos adoptaban en la provincia, de la misma manera que sus mutuas interacciones.

En las provincias del imperio, un destacado propagandista y a la sazón historiador de tan renombrados acontecimientos, recogía en el epílogo de sus tratados sobre los epígonos reseñas como la si-

guiente. “A finales de los cincuenta y tras la ruptura de los CIAM, se formaron grupos locales en búsqueda de un cierto tipo de regionalismo moderno. El Neoliberty en Italia (Gardella, Albini, Portoghesi), los formalistas en América (Saarinen, Bornes, Johnson), los partidarios del estilo japonés (Tange, Kurokawa, Kikutake) y la escuela de Barcelona (M.B.M y Bofill), eran los grupos o estilos principales, pero existían también en la mayoría de los países. La culminación de esta tendencia se encuentra en los escritos y en los edificios, en primer lugar de R. Venturi y posteriormente de Charles Moore y de Robert Stern. Estos tres americanos fueron quienes mejor cristalizaron el postmodernismo y han quedado como sus principales protagonistas. Podríamos denominarlos —continúa el cronista— como la escuela postmodernista, para distinguirlo del movimiento en general, que incluye una diversidad de enfoques distintos” (2). En el enfoque del narrador citado, parece que el hecho significativo que ayudó a perfilar y definir la empresa de consolidar la imagen de la arquitectura dominante de la época, fue “La Bienal de Venecia” en los años 80 del siglo. “La Presencia del Pasado”, la propuesta de tan significativo acontecimiento, “llegó a confirmar el acuerdo sobre el historicismo y el clasicismo posmoderno de James Stirling y de Michel Graves, y definió el estilo que compartían” (3). Hay que reconocerle también a Jencks, pese a lo confuso de su exposición y la valoración

---

(2) Charles Jencks. *Movimientos Modernos en Arquitectura*. Ed. Biblioteca Básica de Arquitectura. H. Blume 1983.

(3) Ch. Jencks. op. cit.

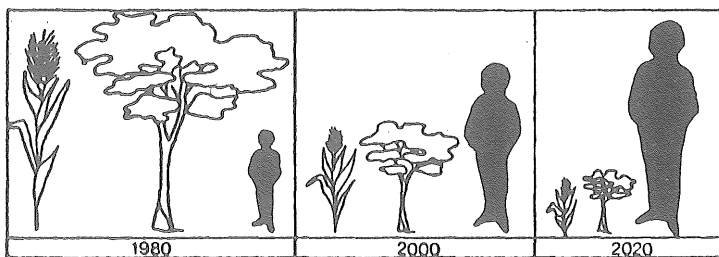
exagerada que de tal acontecimiento extrae como dato histórico, el mérito de haber sabido relacionar las habilidades de algunos epígonos europeos, por aquel tiempo ya decadentes; habilidades no sólo sintácticas sino artísticas e ideológicas desarrolladas en los conventos del contextualismo, con las escenografías urbanas de Rober Krier, las tesis fundamentalistas de A. Rossi, el historicismo lleno de colorido de R. Venturi y Moore, al tiempo que enmarcan en sinópticas taxonomías las diferentes herejías y manifiestos por los que se regían estas comunidades de anacoretas estéticos en medio del desierto urbano, que había sido conquistado por los especuladores del espacio en décadas anteriores (fig. 7). Al parecer en tales reductos, el trabajo del arquitecto estaba circunscrito a considerar la arquitectura como un universo autónomo, limitado al ejercicio de la composición geométrica, valorando el espacio por aquellos estímulos que podrían despertar a niveles inconscientes los símbolos interiorizados de las culturas precedentes, con el hombre independiente en su centro, dispuesto éste a comprender “la realidad” sólo a través de sus factores perceptivos. El cronista aludido añade como conclusión de su objetividad histórica: “El poder del artista demostró una vez más en la historia de la arquitectura, su importancia decisiva en la consecución de una nueva síntesis” (4). De manera recurrente, el falso dilema entre arte y ciencia que había llenado tantas piruetas retóricas en los siglos anteriores, protagonizaba un episodio más en el juego entre instinto y razón. Junto a las diferentes propuestas e imágenes para el proyecto que surgían

---

(4) Ch. Jencks, op. cit.

## *Los recursos vivos del planeta decrecen al mismo tiempo que la población aumenta\**

Las tierras cultivables y los bosques están disminuyendo a un ritmo acelerado. La diversidad genética de las plantas y de los animales disminuye, quizás, todavía más deprisa, empobreciendo cada vez más el patrimonio natural de la humanidad. Ésta, por el contrario, continúa creciendo en número y en apetencias. Por lo que cada individuo está destinado a convertirse en mucho más pobre en cuanto a bienes naturales.



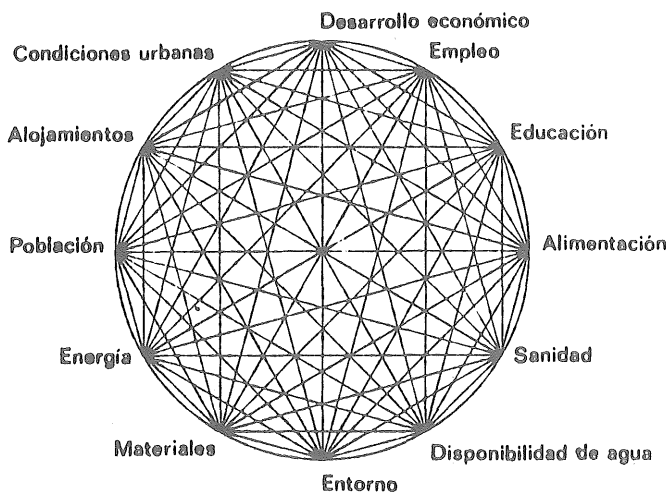
\* *Estrategia mundial de la conservación*, Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza y de sus Recursos (UICN), Programa de las Naciones Unidas para el Entorno (PNUE), Fondo Mundial para la Naturaleza (WWF), Ginebra, 1980.

*Figura 1.*



## *Áreas de interdependencia \**

Visión muy simplificada y esquemática de la red de factores objetivos que se inter-influyen entre sí y con los factores humanos y sociales que no están representados en la ilustración. De ello resultan millares de puntos nodales, de los que varios son críticos, que constituyen *la problemática* con la que todos debemos medirnos, desde el ámbito local al nivel global.

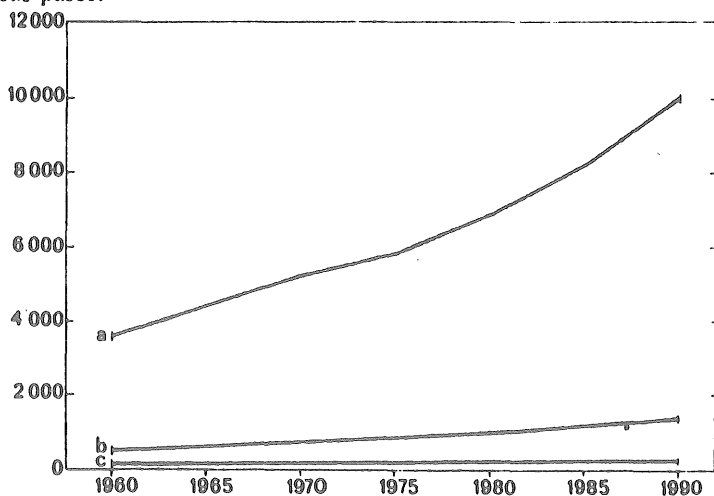


\* Adaptado de *The State of the Planet*, Editado por Alexander King, Pergamon International Library, Oxford, 1980.

Figura 2.

# *Producto nacional bruto por habitante, por grupos de países 1960-1990\**

La divergencia de estas curvas de desarrollo económico demuestra, con dramática evidencia, la explosiva situación en la que se encuentra el mundo. Menos de una séptima parte de la población mundial progresa económicamente. La gran mayoría no puede seguir sus pasos.



a = países industrializados

b = países en vías de desarrollo con renta intermedia

c = países en vías de desarrollo con renta pobre

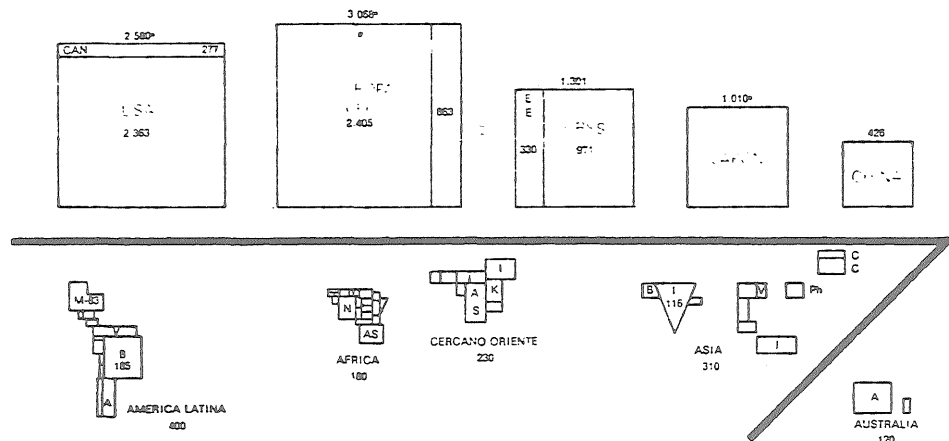
( los países socialistas no están incluidos )

\* Informe sobre el desarrollo en el mundo, 1979, Banco Mundial, Washington, agosto de 1979.

Figura 3.

# El planeta desequilibrado\*

- Al Norte, algunos gigantes técnico-económicos.
- Al Sur, mas de un centenar de naciones tecno-económicamente medias o pequeñas.



PNB en miles de millones de dólares: = 1977 según el Banco Mundial; = 1979 según la OCDE.

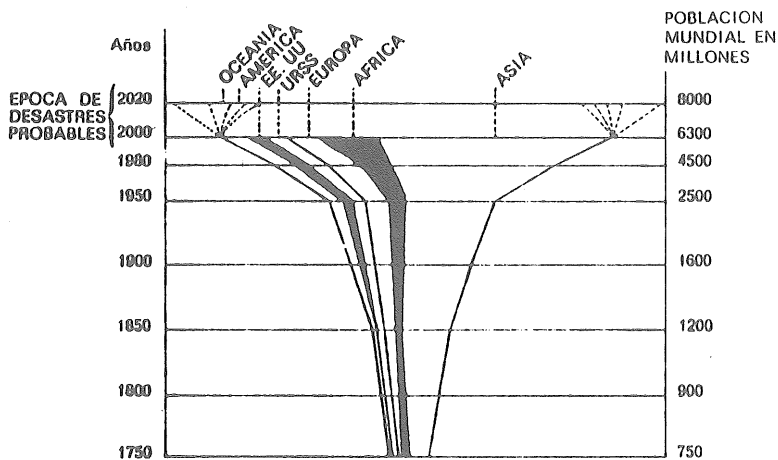
\* Por Maurice Guernier, El Club de Roma, diciembre de 1980.

## *Algunas muestras de locura\**

- Para mantener los gastos militares en los actuales niveles, cada persona debe sacrificar a la carrera de armamentos, durante su vida, de 3 a 4 años de sus ingresos.
- Los países desarrollados gastan 20 veces más en sus programas militares que en la asistencia económica a los países pobres.
- En dos días, el mundo gasta en armamentos lo que anualmente cuestan la O.N.U. y sus organismos especializados.
- Más de 100 millones de ciudadanos son pagados directa o indirectamente por los Ministerios de Defensa.
- El entrenamiento del personal militar de los Estados Unidos cuesta cada año el doble del presupuesto para la educación de 300 millones de niños en edad escolar en el Asia meridional.
- El precio del submarino «Trident» equivale al gasto necesario para mantener escolarizados durante un año a 16 millones de niños de países en vías de desarrollo.
- Con el costo de un tanque moderno se podrían construir mil aulas, con capacidad para 30.000 niños.
- Con el costo de un avión de combate se podrían instalar 40.000 farmacias rurales.

\* Adaptado de *World Military and Social Expenditures 1980*, de Ruth Leger Sivard, © World Priorities, Leesburg, Va., 22075, U.S.A., y de *Norte-Sur: un programa de supervivencia*, informe de la comisión independiente para los problemas del desarrollo internacional, Idées/Gallimard, París, 1980.

## El hongo de la población\*

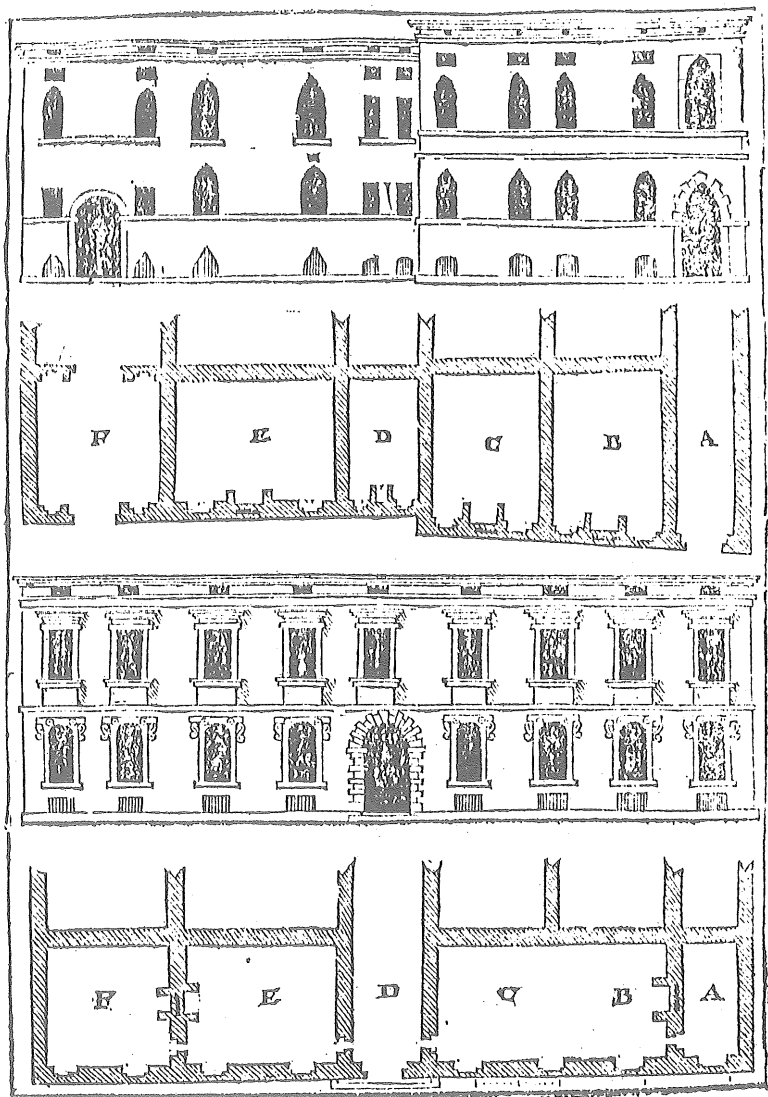


*Hasta el año 2000 (proyecciones demográficas)  
y posteriores (algunas alternativas posibles)*

Solamente podemos especular acerca de cuál podrá ser la población mundial después de que haya alcanzado ciertos niveles. Los seis mil millones previstos para finales de siglo representan ya un nivel extremadamente elevado. Si los humanos no se convierten en austeros espartanos o en hombres-hormiga, más allá de aquella cifra se entrará en la zona de los desastres probables. Las líneas de puntos indican diferentes alternativas a esos desastres. Si la población siguiera aumentando, el desastre se retrasará pero será más grave. Si la población disminuyera de manera súbita, ello quiere decir que el desastre ya se habría producido. En cualquier caso, ¡ay de las futuras generaciones! Si las generaciones actuales no son capaces de poner freno a su procreación antes que se alcance la cifra —arbitrariamente escogida— de seis mil millones, condenarán a sus sucesores a un desastre seguro.

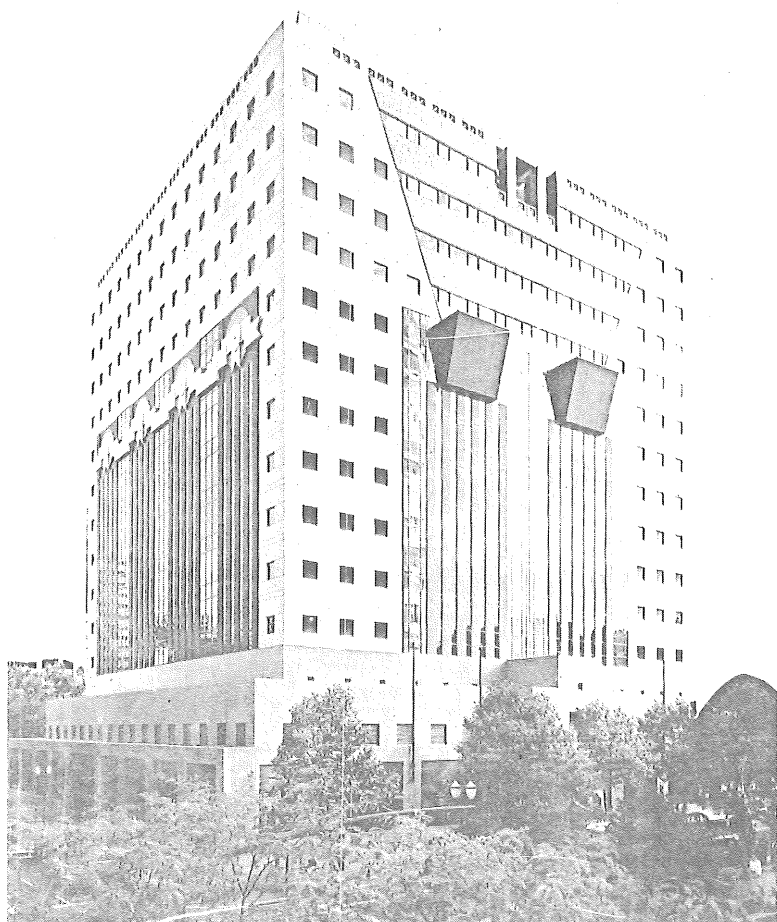
\* Adaptado de: *Facts and Trends*, The Center for Integrative Studies, University of Houston, Texas, U.S.A., 1979. Copyright Magda McHale, 1979.

Figura 6.

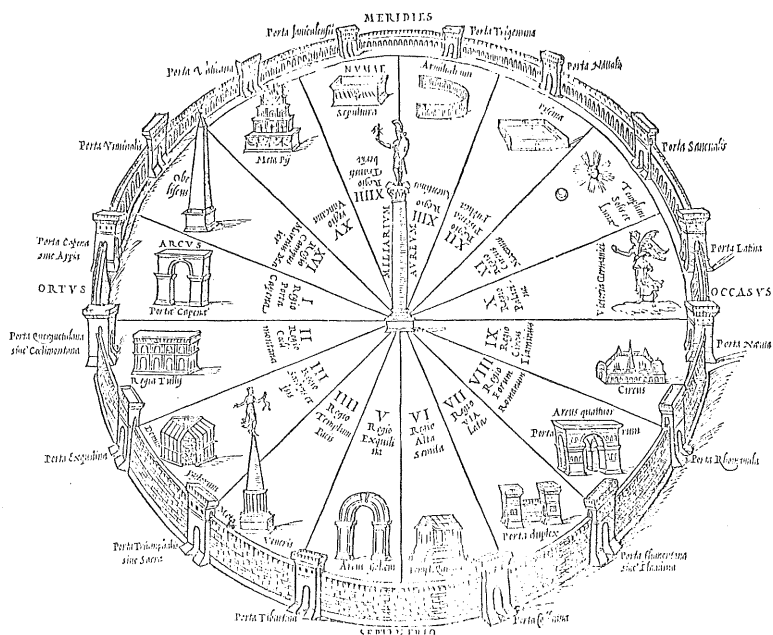


(11) Sebastiano Serlio. Sugerencia para remodelación de palacios góticos. *Tutte l'opere d'architettura*. Venecia 1619.

Arquitecturas acosadas por la técnica. El espacio reducido a mercancía en los finales de los ochenta queda desposeído de su cualidad. La simplificación compositiva aborda los problemas de la *identidad* y *percepción* de la imagen mediante ejercicios de incorporar la "tradición sin tradición". El resultado una arquitectura cuyos fundamentos radican en la gratificación irracional del deseo.



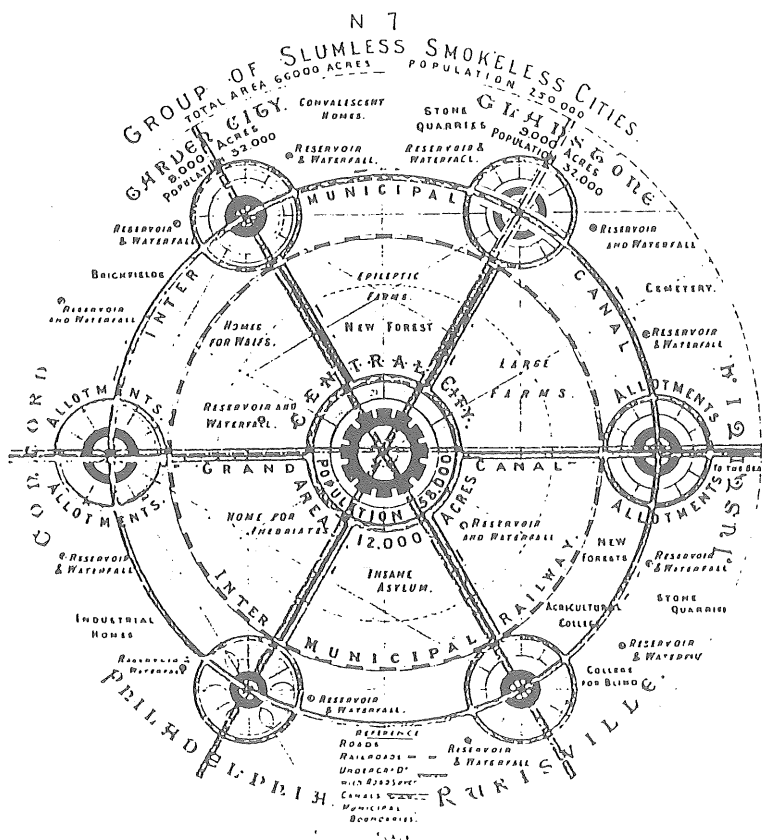
*Figura 12.*

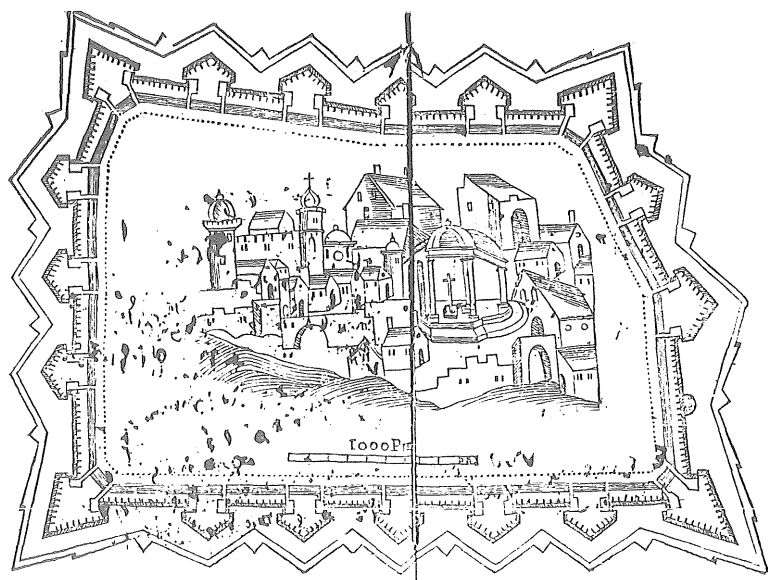


(13) Roma en el tiempo de Augusto. Grabado de 1527.



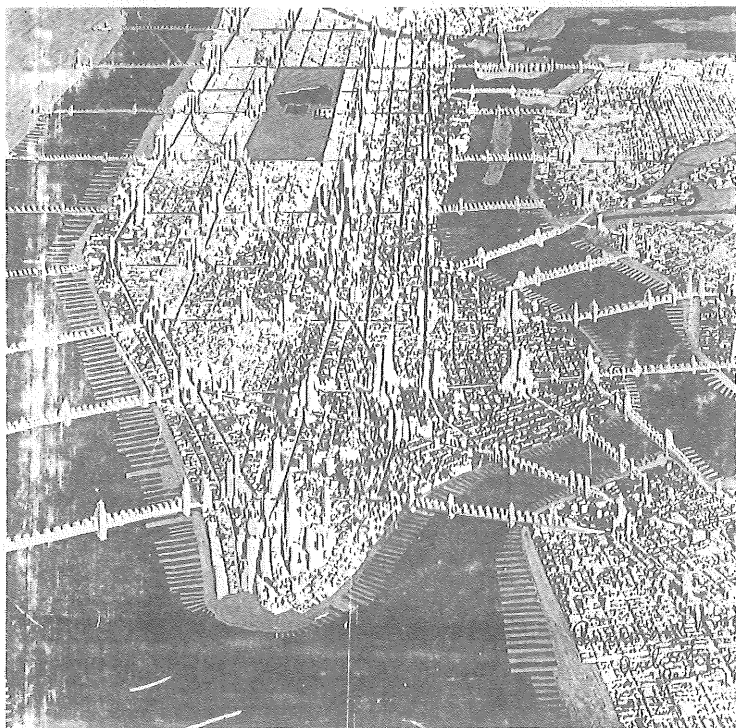
(14) *Propuesta para ciudad jardín- E. Howard 1898.*





(15) Diego González de Medina Barba. *Examen de fortificación...*  
Madrid. 1598.

La metrópoli moderna se contempla como un fenómeno de Ruptura, Discontinuidad y Exclusión, con respecto a los vestigios consolidados de la ciudad burguesa.

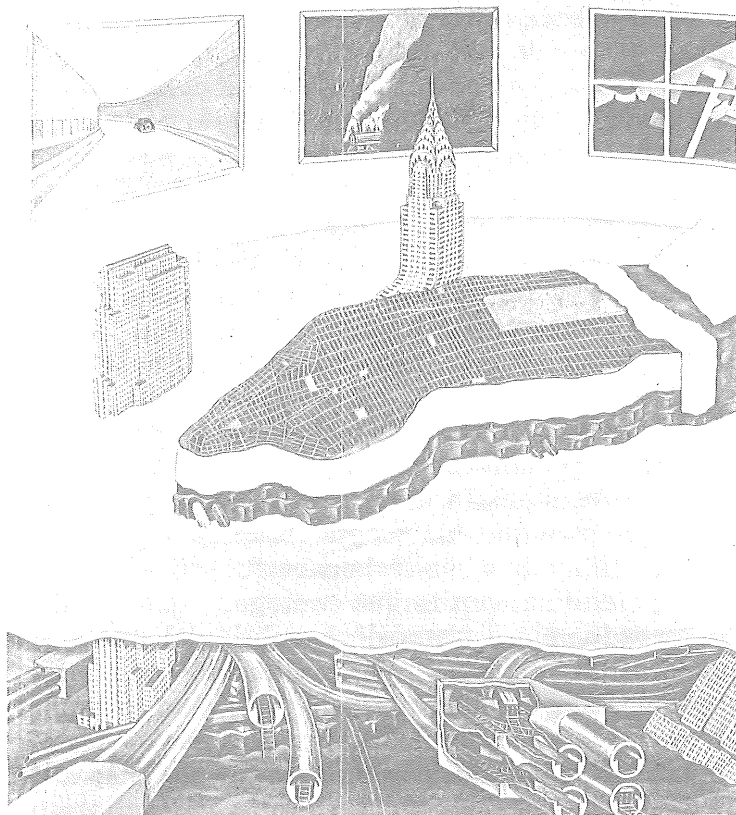


(16) Raymond Hood- "Manhattan 1950"-Collage. 1930.



*(17) Cariátide-Acrópolis Ateniense.*

La máquina y la ciudad son los ámbitos específicos para la comunicación social en las sociedades industriales. Las relaciones de intercambio simbólico, fiestas y rituales colectivos, quedan suplantados por la lógica comercial anulando el carácter antropológico que la sustentaba.



(18) Madelon Vriesendorp, *Freud Unlimited*.

en el seno de estas academias-convento, se podía distinguir un hecho revelador que lógicamente no se debe circunscribir a las esferas de lo arquitectónico, y era la *glorificación del instinto* en los reductos del espacio. Esta deificación instintiva al parecer estaba destinada a reducir las distancias, por cuanto se refiere al espacio habitable, entre arquitecturas proyectadas por la élite y las demandas reales de lo que por entonces se reconocía como *cultura de masas*. Así el instinto debería ser solidario de la ficción. La casa, el contenedor administrativo, las grandes construcciones institucionales, serían válidos como espacio siempre que administraran y formalizaran la evasión como principio. Esta orientación tan bien servida por los epígonos no representaba en la historia de la arquitectura nada nuevo, lo que resultaba diferente era su aceptación y la culminación de sus proyectos, en ellos evidentemente iban adheridas otras cuestiones que rebasaban los aspectos de la forma, de tal manera, que hoy cuando nos detenemos a revisar el muestrario de tan bellos invernaderos, no podemos menos de aceptar, que su destino final estaba orientado a servir de cobertura ideológica, de trampa tendida, con la que protegerse los arquitectos decadentes, y tratar de encubrir del modo más exotérico las consecuencias de una moral de decadencia. Estos juicios de valor, podrían estimarse como datos parciales extraídos de unos materiales de la historia guiados por la animadversión narrativa, pero basta adentrarse en algunas descripciones elementales de la época para descubrir en sus relatos, casi con la inocencia de una crónica de sociedad, la consonancia con la falacia formal o la falsedad de imágenes a la que estos arquitectos prestaban su

obediencia incondicional. Al contemplar estos proyectos y construcciones en el espacio de la amalgama social, donde la corrupción, el gansterismo, la delincuencia y la carrera de armamentos eran los ingredientes básicos en la moral decadente de la época. Anotemos algunas de estas acotaciones: “En segundo lugar —refiere Jencks— están los juegos espaciales ambiguos y divertidos de Robert Venturi, de Michael Graves y de Charles Moore e incluso de los tardomodernos, Peter Eisenman y Richard Meir. Estamos aquí ante un claro solape de tradiciones esencialmente diferentes. Algunos arquitectos modernos tardíos desarrollan un espacio postmoderno complejo y contradictorio y usan todo un conjunto de mecanismos de (des) orden, como la oblicuidad, la evasión, y la elisión, que son comunes a los arquitectos en la tradición representativa opuesta. Frank Gehoy por ejemplo, ha elaborado algunos de los trucos espaciales más sorprendentes, utilizando pantallas recortadas, perspectivas invertidas y vibrantes contrastes de colores, pero se mantiene, sin embargo, dentro de una imaginación abstracta y tecnológica” (5). Junto a estas secuencias de complejidad y contradicción, estarían muy presentes la incorporación de ciertos fragmentos de la composición clásica, por cuanto se refiere a la ordenación de fachadas. El valor que durante este período se le asigna a la clasicidad, tiene su justificación en la necesidad de romper con las frías y abstractas estereotomías cristalinas precedentes, que situaban a los edificios como datos aislados en medio del lago urbano, sin apenas referencias significativas. Esta ausencia de significado no enca-

---

(5) Ch. Jencks, op. cit.

jaba en la demanda esteticista de los tardomonopolios, que reclamaban para sus envolturas un código elocuente, es decir, hace posible que estos decorados tuvieran el efecto de una *rectificación moral* frente a la situación de decadencia.

La arquitectura de estas prerrogativas funciona así no sólo como un dato visual, sino como una imagen ética, donde la proporción, la forma ya consagrada, el capitel o frontón estereotipado, adquieren el significado de una valencia estética interiorizada por el usuario o el espectador. La escenografía simulada propicia valores intermediarios que son intrínsecos a la trampa arquitectónica, el arquitecto trabaja como un falso artista, mediador del inconsciente colectivo, a la manera de brujo, del encantador de serpientes, son los ejercicios de los epígonos mediocres, dispuestos siempre a camuflar las escasas dotes de su sensibilidad empobrecida. Nada por otra parte que pueda extrañar en una época como la que aquí se narra, donde el espacio de la arquitectura se encontraba adormecido en una ignorancia colectiva y en la confusión que propician los tiempos de usura. Los códigos para levantar estas arquitecturas tanto en la metrópoli como en las provincias, se sucedían como una procesión de repeticiones. "OCASO COMO UNA LANGOSTA QUE VA EN VUELO" (6).

4. La búsqueda por parte de los monopolios de unas imágenes menos agresivas para sus oficios burocráticos, intentando eludir la apologética directa de la forma arquitectónica por un discurso más ambiguo, iba a proporcionar a los epígonos la opción de descubrir o recubrir con imágenes más directas las grandes construcciones de la época. Revisando los documentos gráficos de aquel tiempo se puede

---

(6) E. Pounz. Revista Poesía núm. 16. Madrid 1983.



apreciar el auténtico motín formal, que tal acontecimiento significó. Sin el menor escrúpulo y con el descaro más refinado, la arquitectura proscrita de siglos anteriores, los estilos caídos en el olvido, los reductos simbólicos aborrecidos, adquirirían por medio de la operación resegmentadora de los “managers” una espectacular actualización. Philip Johnson, el hechicero con menos prejuicios de la época, albacea testamentario de una espacialidad que recorre todos los episodios formales, modernos, tardomodernos y postmodernos, sería su maestro. Habiendo superado sin grandes esfuerzos el contenido platónico de la forma, que en décadas anteriores le subyugara la doctrina miesina, repudiaría más tarde los esquemas metodológicos de la función y se convertiría en el demiurgo de la apologética simbólica, maestro de epígonos y profeta del irracionalismo arquitectónico. En la apretada narración y ambivalencia crítica, que frente a la obra de Johnson, realiza Jencks de sus trabajos durante el último período, nos pretende convencer “que la arquitectura moderna tardía es la fase exagerada distorsionada y extrema de la modernidad, y está aquí muy clara”, se refiere al edificio Pennzoli en Huston, justificándolo históricamente al incorporar los aspectos más lúdicos de los manieristas, y trabajar con la gramática renacentista. “Johnson bromea con el lenguaje anterior de todas las maneras más imaginables para darle una nueva vida. Pennzoli Place es el edificio Seagram cortado en dos, colocando los dos trozos diagonalmente de manera que en las juntas de corte, en un delgado espacio manierista que se proyecta más de cien metros, en una esquina descende vertiginosamente el techo del vestíbulo y todo el conjunto puede entenderse como una

serie de recursos esquizofrénicos: la *doble unidad* con su *suave dureza*, el muro cortina que es *el mismo y diferente* desde cada ángulo, produciendo una armonía inarmónica con su *lógica irracional* (7). Los monopolios no podrían encontrar por aquel tiempo mejor mentor para ilustrar los principios de una ideología del consuelo por medio de la imagen arquitectónica en la ciudad, necesaria tanto en los círculos minoritarios de la aburrida élite arquitectónica, como en los grupos acosados por una degradación social más profunda que minaba la estructura de la burguesía mercantil industrial. A la forma de la arquitectura, se le asignaba la función de ejercer por medio del recurso simbólico, la consolidación de los intereses monopolistas bajo la sutileza de una renovación de las imágenes, todo ello apoyado en una hábil técnica de difusión tipográfica, cuyos postulados serían cuidadosamente difundidos por las provincias del imperio mediante auténticas cruzadas ideológicas, llevadas a cabo por los epígonos estetas. Entre las causas más profundas de esta difusión no se ocultaba la captación de trabajos, propiciados por el monopolio de la publicidad y la correspondiente mitificación de sus más destacados exégetas.

La crisis monopolista había yugulado el crecimiento indiscriminado de la ciudad. El poder central de los monopolios disponía de los mecanismos suficientes para construir en cualquier provincia del imperio sus arsenales burocráticos, con el fervor y adhesión de sus catecúmenos y adeptos en el amplio espectro de lo que era conocido como tercermundismo cultural. Consciente la ideología que adminis-

---

(7) Ch. Jencks, op. cit.

traba los monopolios, que una recuperación figurativa conduce a una recuperación icónica, motivó que las especulaciones tardomodernas se prodigarán con gran celeridad alternándose en la producción de imágenes por los métodos y medios más redundantes, aunque todos, métodos y medios, respondieran a la convicción de que las formas de la arquitectura, según la intencionalidad que se las confiere, puedan representar un medio útil para adular la realidad. Los monopolios habían asumido con singular destreza la máxima, nada innovadora en los procesos “colonizadores”, de captar aliados en lugar de mercenarios, y esta máxima económica se vinculaba en la práctica como un sistema de “recuperación indirecta” de toda propuesta cultural, que pudiera ser objeto de revisión o de simple reciclaje, ya hemos señalado el creciente desarrollo y evolución de la “economía monetaria” frente a la “economía natural” propiciada en los primeros tiempos de la configuración del imperio, evolución que significó un cambio en los conceptos del valor de las propiedades. Los monopolios acumulaban grandes opciones de poder económico, debido a los beneficios del comercio y de la industria, sobre todo la actividad industrial destinada al mantenimiento de la guerra. Era tal la fuerza de este poder económico, que no sería fácil distinguir dónde se inicia el control de las decisiones políticas, sin entender los cuadros del desarrollo macroeconómico (ver cuadros sinópticos, figs. 2, 3, 4). La tiranía se había asentado en la metrópoli dentro del “contexto feliz” de unas oligarquías que eran complacientes con las formalidades de un estado democrático, y es en situaciones tan idóneas donde el demiurgo ofrece unos servicios de incalculable

eficacia; si a esto se añade que estas oligarquías eran defendidas por una organización armada lo suficientemente eficaz, es fácil entender el clima relajado donde operaron estos epígonos. Como ocurría en la Grecia clásica, “que casi todos los poetas de aquel tiempo desarrollaron su existencia en la corte de los tiranos”, los trabajos de estos epígonos-arquitectos fueron posible merced a los favores dispensados por los monopolios. La concentración de la cultura de la época se hacinaba en las metrópolis y nada debe extrañar que el centro de tales acontecimientos se desplazara a la metrópoli de las metrópolis, Nueva York. Allí surgían los festivales de las nuevas Panaténéas, las innovaciones plásticas, la nueva erótica del creador, los cánticos desgarrados, las dinastías de las modas, todo acontecer pasaba por el epicentro de la gran ciudad y de allí emanaban los efluvios de tan desmesurada conmoción. El interés de los monopolios por la cultura, no era menor a la vigilancia que estos grupos prestaban a los intereses de sus beneficios económicos, así como a su expansión y aceptación en los mercados del imperio. La cultura formaba parte de la dialéctica del “plusvalor” y la arquitectura no podía ser excluida, pese a la baja cotización significativa que representaba, frente a otros medios introducidos por la cualificada tecnología en el mundo de la imagen. A los “arquitectos posmodernos” se les solicitaba el trabajo de edificar el espacio donde ritualizar las ceremonias del intercambio. Estos espacios asumían un papel más modesto, no por ello despreciable, aspiraban a salvar por medio de la apariencia de sus imágenes la ruptura abierta entre la masa-prototipo y el individuo, aceptando de manera explícita el mensaje inducido

de unos monopolios, cuya finalidad última era muy precisa. "Todo debe ser concebido para ser vendido, sin perder un segundo". La ideología monopolista no asumía por dicho principio la complicidad de su delito; la arquitectura, operación menos aleatoria, lo reproducía mediante el estuco. Delito y Estuco caracterizó el espacio durante este breve pero esplendoroso período, reflejando con bastante precisión la inestabilidad espiritual de tal época y la inseguridad de un poder que tiene necesidad de utilizar la forma de manera tan impropia, utilizando la "técnica hábil", como prueba inequívoca de la capacidad que le queda para construir sus mentiras.

5. De todas aquellas lecturas de la forma que nos proporcionan los materiales publicados y el estado de prematuro envejecimiento que sus espacios sufrieron, se podría colegir que los mecanismos subliminales que destilaban estos espacios estaban dirigidos a llamar la atención en las grandes concentraciones donde habitaba la masa-prototipo, de un elemento que discurre por las preocupaciones de sociólogos y psicólogos de aquel tiempo, el elemento del "deseo". El deseo representaba una perspectiva nueva de vida, ante lo insoportable de aquel presente cosificado y la demanda de una sociedad más aceptable, pues en las antípodas del otro imperio que por entonces compartía la hegemonía, el amanecer aún no se vislumbra. La arquitectura facilitaba la formalización de objetos reales, al acotar escenarios o lugares donde entronizar los mitos, frente a los contenedores espaciales diseñados por el lucro, vigentes aún por aquella época. Bastará acercarse a algunos ensayos, por entonces editados, como el libro de Rem Koolhaas, puritano edonista, que nos



muestra con elocuencia gráfica a través de su "Delirius New York" (8), los símbolos de una ciudad, N.Y., como el proyecto más ambicioso de los terrores y los deseos que rodeaban a los hombres de aquellos tiempos, mostrándonos aquellas arquitecturas que duermen el sueño retorcido de una inmortalidad sin ruinas decorosas. Rascacielos aceptados como paradigmas de la eficacia técnica, reducidos a máscaras de un carnaval en los festivales de Central Park. La naturaleza de nuevo como único reducto del paraíso urbano. No será sólo el delirio de una ciudad tan consumada la que nos haga patente el deseo de un espacio renovado, Northrop Fry, historiador y geógrafo del deseo humano nos acota con la precisión de la imagen escrita, que la ciudad, es la forma humana del mundo mineral en sus imágenes apocalípticas paradisiacas, (ciudad de Dios, Jerusalem, Arquitectura Ascendente, Sede del rey y de la corte), o demoníaco-infernales, (ciudad de Dite, ciudad de Caín, laberinto, metrópoli moderna), Dios. Referencias evidentemente reductoras para la comprensión histórica de la ciudad en el período de la postmodernidad, pero elocuentes para evidenciar cómo la ciudad de los arquitectos siempre estuvo administrada por los vínculos estéticos de la visión, sin adentrarse en las esferas de su compleja estructura material y espiritual. Y sería precisamente este alejamiento el que les impediría a estos arquitectos configurar los objetos de la espacialidad ambiental como respuesta adecuada, gesto coherente o arquitectura sincronizada con el expediente de la realidad. Los

---

(8) Delirius New York. Rem Koolhaas. Library of Congress Cataloging in Publication. Ed. 1978.

postmodernos declaraban en sus manifiestos, que utilizaban la copia de los elementos figurativos consagrados para desatar el poder evocador de la nostalgia, para construir edificios más comunicativos, familiares y comprensibles, argumentación populista y de matiz paternalista esgrimida por los epígonos para captar la demanda sociológica y apuntalar el soporte demagógico implícito en el alegato ideológico. El resultado aparecía como el producto de una filosofía cínica del concepto de fachada, y el cinismo formal más que una provocación, lo que reproducía era la baratura espiritual de una sociedad en decadencia, de tal manera que si tuviéramos que intentar comprender la ciudad, en aquella época edificada por los mensajes icónicos de muchas de estas propuestas, nunca podríamos llegar a entender la realidad de la ciudad, que ocultaba detrás de estos paradigmas de la cosmética, una destrucción sistematizada de la historia, su alienación y soledad, y la consiguiente exclusión de unos datos positivos y concretos que suministraba la ciencia, la literatura y las ciencias sociales tan desarrolladas en aquellos tiempos. La esperanza estética, virtud cardinal de los epígonos, era devorada por el milagro de la multiplicación de los bienes de consumo, que producía la sociedad afluyente de los monopolios. Estos objetos más sutiles, más bellos, reflejaban con peculiaridad el "imaginario popular de la época", enterrando los exquisitos e incomprensibles edificios post, que emergían flotando entre las espumas de los mares del Kitsch, ya lo había anticipado desde los calabozos psiquiátricos E. Pounz:

*Una chillona baratura  
sobrevivirá a nuestro tiempo.*

6. Las excavaciones verificadas algunas décadas posteriores al apogeo y poder de los monopolios, han hecho patente la existencia de unos restos arqueológicos que revelan la incongruencia de estas arquitecturas, en relación con los grados de innovación que presentaban otras manifestaciones del quehacer humano, justificando la transitoriedad de sus imágenes, los materiales de desguace iconológico con el que fueron construidas. Sus espacios, como evidencia la lectura de sus plantas, se organizaban como exclusas sobreestructurales en las que adormecer los tiempos de una sociedad insatisfecha, cuyas características de fragmentación y desajuste constituían básicamente su marco social. Estos hechos no podían ser abolidos por las tramas de la fuga simbólica. Una mercantilización general enajenaba todos los valores, y aunque no resulta difícil encontrar entre los filósofos advertencias oportunas y críticas lúcidas al respecto, esta época *vivía en el espacio de la no identidad*, por cuanto se hacía más necesario la indagación de una arquitectura y un arte genuino, en una era ya por entonces denominada de la desintegración cultural avanzada. ¿Para qué arquitectos en tiempos de indigencia?, se preguntaban los críticos más suspicaces rememorando el interrogante Heideggeriano. La experiencia desoladora y el indudable desencanto que había sufrido el pensamiento en la provincia europea, no ofrecía lugar a dudas, pues resultaba fácil comprobar en la tercera década del siglo hechos tan señalados como los siguientes: La integración del proletariado germano



en la máquina bélica del nacional-sindicalismo de Hitler, la devaluación que había sufrido la revolución rusa en los albores del siglo por el estalinismo burocrático y la institucionalización de los monopolios por parte del imperialismo americano. Este cúmulo de frustraciones no parece que fueran motivos halagadores para una alternativa correctora del espacio de la arquitectura, como aquella que proponían los epígonos al asumir sin la menor crítica, sus figuraciones alegóricas, o pretendiendo hacer compatible, mediante el “fetiche arqueológico”, la contradicción entre *razón e historia*. La ignorancia de tan significativa contradicción les hacía responsables de un conservadurismo cultural, que por lo que respecta al campo del proyecto y a la construcción de la arquitectura, les había conducido a una valoración desmesurada del clasicismo, transformándolo en una categoría estética, dentro de la cual las formas del espacio podrían ser manipuladas como un proceso de racionalización burocrática, de acuerdo con el postulado integrador de los monopolios. La arquitectura postmoderna que caracterizó este período, pese a las diatribas de sus correligionarios, fue una continuación de los hallazgos del Movimiento Moderno que se iniciaban con el siglo. Si este movimiento como es cierto, llegó a enfatizar la “función” al valor de un paradigma, para los posmodernos la “forma” llegaría a adquirir una connotación que transformaba *el símbolo* en pura función semántica. La “técnica hábil” aplicada al objeto arquitectónico, les facilitaba recubrir de significados la vieja estructura espacial, y así la imagen se transmutaba en la idea de un espacio rodeado de símbolos. Para los pioneros del movimiento moderno, como queda

explícito en sus manifiestos, su punto de partida era el programa de construcción, el cual les permitía cerrar espacios y conectar mediante exclusas ambientales la heterogeneidad de sus funciones, elaborando mediante este proceder el proyecto como un análisis funcional-constructivo. Para el arquitecto postmoderno lo más primordial será indagar las propiedades estéticas significativas de cada elemento arquitectónico, tengan o no relación con el programa de elementos sintácticamente valiosos, y disponerlos en relación con la finalidad de sus significados. La diferencia es elocuente, pues no se trata como se puede deducir de muchos de los escritos de la época, de dos estilos diferentes de manifestar la formalidad espacial, sino de una modalidad adecuada a las demandas de la espacialidad que requiere el sistema de producción del espacio, adecuándose en cada fase mediante arquitecturas de formalización indirecta. Así al estilo internacional, tan denostado, no le suceden *estilos*, sino *tendencias* que permiten la aleatoriedad de lo simbólico en la composición arquitectónica. Los conceptos de la nueva frontera, el modo de vida, los presupuestos políticos, y la dinámica comercial que constituye la cultura del imperio, existían antes de la llegada de los postmodernos, pero como ocurrió en el renacimiento, "los hombres ya transformados exigían unas imágenes y unos edificios ya transformados", aunque como resulta obvio no eran las transformaciones postmodernas las esperadas.

7. Tal vez estos epígonos habrían necesitado de una crítica menos complaciente y subordinada, (como las damas-pintoras de la novela de J.K. Toole), una crítica enunciada con cierto gusto y cierta

decencia, un curso de botánica, y puede que también de geometría, para poder pintar con decoro el ramillete de camelias. No en vano la novela a que hacemos referencia, “La Conjura de los Necios”, se escribía en los años sesenta del siglo, y en el protagonista de la obra, Ignatius Reilly, se pueden descifrar muchos de los rasgos que caracterizan a estos epígonos del postmodernismo con esos perfiles, mezcla de delirio y perversión, de teología y geometría. Su decadencia y buen gusto, no sobrepasó el empeño de construir y proyectar edificios desquiciados para una sociedad desquiciada (fig. 5). Catapultados en la fiebre de la modernidad contemporánea, se alejaron cada vez más de la realidad del siglo, que de manera tan precisa había profundizado en las relaciones entre arte, moral y ciencia. La idea común a los arquitectos del postmodernismo, nunca fue la búsqueda de una espacialidad que registrara las anomalías e injusticias del mundo que les rodeaba, sino los intereses de los monopolios a través de la explotación del subjetivismo del artista. Lo que contaba no eran los hechos que acontecían a su alrededor, sino los símbolos que podían formalizar en el espacio destinado a la ensoñación, secundados por el hermetismo de sus sectas y un complaciente esoterismo. El fin de estos arquitectos contemplados hoy entre las ruinas de sus estucos no parece ser otro que el de la evocación que pudieran provocar las imágenes seductoras, y así llegó a contar más la biografía que acerca de aquellos epígonos era escrita, que las reales aspiraciones de sus moradores. No es difícil encontrar al revisar los trabajos realizados durante la postmodernidad, un énfasis en las relaciones de arquitecto-dibujo, y una exclusión de los vínculos espacio-

usuario. Estos proyectos se confeccionaban con la técnica narrativa de los diarios íntimos, respondiendo alguno de ellos a encendidos capítulos autobiográficos. Aquellos epígonos reflejaban en sus dibujos tanto sus frustraciones como sus deseos. Protagonistas y espectadores, autores y escenógrafos de sus propias ensoñaciones, formularon los *proyectos del animus* con los que mitigar los intereses descarnados de la sociedad opulenta (9).

Las formas de la arquitectura proclamada por los epígonos, llegó a calar de tal manera en los nuevos iniciados, que pese a resultar incomprensible por lo tortuoso de sus mensajes y lo aleatorio de sus contenidos, fueron aceptados como verdaderos códigos en el vasto imperio. Tal conducta llegó incluso a estimular supersticiones simbólicas ya enterradas, lo cual supuso el incremento de la ignorancia acerca del espacio hasta límites aborrecibles. Era tal la rigidez de la forma y los desmanes de la doctrina, que no pocos de estos episodios favorecieron un período de innmercedo inmovilismo para el desarrollo de la arquitectura. En lugar de optimizarse como vanguardias innovadoras alumbrando nuevas cualidades que el espacio requería, cada vez se alejaron más de los problemas y aspiraciones de unos ciudadanos

---

(9) Para una información más pormenorizada tanto a nivel conceptual como gráfico, se recomiendan las publicaciones en español: *Five Architects*. Prólogo de A. Drexler. Introducción de C. Rowe; *Manierismo Arquitectura Moderna y otros ensayos*. Colin Rowe; *El lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*. Charles Jenks; *Después de la Arquitectura Moderna*. Paolo Portoguesi. Colección Punto y Línea; *Diálogos con la Arquitectura Usa*. Barbaralae Diamonstein; *Casas en Venta*. Colectivo. Ed. 1980.

extraviados e inquietos (fig. 6). Por aquellos tiempos, la burguesía seguía aún en el anfiteatro, tanto en la metrópoli como en las empobrecidas provincias del imperio, no obstante las mariposas del Rockefeller Center seguían tejiendo una arquitectura de alusión y metáfora, prolongándose sus efectos hasta bien cumplido el año 2000 de nuestra era.

